المقدمة

تظل «علامات» متعطشة لمقالات وبحوث تثري الساحة النقدية، وتتلمس حاجة النقاد لهذه البحوث، وتسعد أيضاً بهذه الكوكبة من النقاد إذ يضيفون دراسات تحسب أسرة التحرير أنها تضيف بعداً عميقاً للنقد، ودراسات جادة وجديرة، والمتلقي دوماً مناط اهتمام علامات، إذ بمستوى رضاه ترقى علامات وتزداد شموخاً، وبملحوظاته تلهث لأن تكون في المقدمة، وأن لا يتأخر عدد عن إخوانه من الأعداد السابقة عمقاً وثراءً.

وهذا العدد جاءت بحوثه لتثبت لنفسها وجوداً وألا تظل في ذاكرة النسيان أو منطقة الهجران، فهي بحوث تؤسس، أو تضع قيمة يعترف بها حتى وإن لم يُتَّفق حولها، وعناوين هذه البحوث تلتئم حول منطقة واحدة تتشبث بخيط يلمُّها، ولا يفرِّقها، حتى وإن جاءت عناوينها متباعدة، فإن همَّها واحد، والمتصفح لهذه العناوين يدرك أنها خيوط تكون لوحةً واحدة، فمنها ما تناول الإيقاع الموسيقي وبدرجاته المختلفة مثل:

1 – تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والايقاع.

2 – حداثة التواصل في أوزان الشعر عند نزار قباني.

3 – قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية.

4 – عن التشكيل والتدليل في شعر جمال الصليعي.

5 – شعرية الخطاب بين احتمالية الانفعال وحقيقة التشكيل.

وحظي هذا العدد ببعض الدراسات عن قصيدة النثر تتجاذبه الأحكام حول مسار إلغاء التغاير.

1 – قصيدة النثر في ضوء الحداثة: نحو اللانمط أو مسار إلغاء التغاير.

2 – قصيدة النثر واستعادة الأسلاف: قراءة في قصيدة «النخلة» للشاعر محمود قرني.

وكان للنص بحوث تناولت عتباته، وانزياحاته لتبدو الصورة أكثر وهجاً:

1 – العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية.

2 – تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة.

وللتجربة الجمالية حظوة عند سعد الدين كليب في بحثه:

1 – التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة.

وهيئة التحرير تدعوكم لأن تزودوها ببحوثكم فهي الغذاء الأسمى لـ «علامات» فبها تفرح والهيئة بكم تزهو.

هذا هو عددكم القادم وما التوفيق إلا من عند الله.

رئيس التحرير

تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع

مصطفى عراقي



تمهيـــد:

في بحثي هذا عن تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث أهدف إلى أمرين: أولهما: محاولة الوقوف على أثر هذه الموسيقا في تطوير الشعر، وتجدد أشكاله وتعدد صوره، إيجاباً (بتحققها)، كما في: الموشحات والمخمسات والرباعيات، والمواويل، والمزدوجات، وصولاً إلى الشعر الحر (التفعيلة)، وسلباً (بغيابها) كما في قصيدة النثر (الإيقاع).

والثاني: الكشف عن فاعلية هذه الموسيقا في بناء القصيدة، وتشكيلها تشكيلاً فنياً خاصاً. بما يجعل من الموسيقا مدخلاً للولوج إلى فهم البنية والدلالة.

ولهذا حاولت ألا أكتفي برصد صور التجديد وظواهره، بل كنت أعني بالكشف عن أسباب لجوء الشاعر إلى إيثار صورة ما للتعبير عن تجربته، كما رأيت فيما أسميته ظاهرة الالتفات العروضي، وهو أن يبدأ الشاعر بنمط من أنماط الشعر أو بحر من البحور، ثم يأخذ في غيره لدلالة يقصدها.

ووصف شعر ما بأنه حديث وصفي زمني لا يوحي بحكم قيمة قرب حديث أفضل من قديم ورب حديث في وقته يوصف بعد ذلك بالانحطاط ؛ فالشعر الذي كتب إبان عصور الانحطاط الأدبية كان في وقته حديثاً!

لهذا صدرت البحث بكلمة ابن قتيبة المنصفة:

«و لم يقصر الله العلم، والشعر، والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم. بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره». «ابن قتيبة: الشعر والشعراء».

أما المراد بالحديث هنا وصفاً للشعر فللدلالة على محاولات التجديد في الموسيقا الشعرية قبيل النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي حيث بدأ التجديد في القصيدة الحديثة يتجاوز المعاني والصور والأفكار إلى تجارب فنية تتصل بالتشكيل الموسيقي، فبدأت محاولات الشعر المرسل والشعر المنطلق والشعر الحر والشعر المنثور، وصولاً إلى قصيدة النثر أو قصيدة الإيقاع.

أما أهم اتجاهات التجديد ومدارسه في عصرنا الحديث فهي: مدرسة الإحياء، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو ومدرسة المهجر، ثم جماعة مجلة شعر.

ثم عرفت موسيقا الشعر وبينت أهميتها من حيث هي عنصر واحد من عناصر بناء الشعر يتضافر مع سائر العناصر في بناء النص الشعري وتشكيله.

وهي عنصر مهم كاشف عن جانب من جوانب أسرار البناء الفني.

وقد استعملت مصطلحات الموسيقا والوزن والإيقاع وقد وصلت إلى معادلة يمكن تصويرها على النحو التالي:

الموسيقا الشعرية = الوزن + الإيقاع

فالوزن وحده يعني النظم، وهو إذا خلا من الإيقاع يقع في التنافر،

والإيقاع وحده لا يحقق الموسيقا الشعرية بل هو عنصر من عناصرها، يحقق الانسجام الذي يكون في الشعر كما يكون في النثر. خو خصيصة من خصائص الكلمة الفصيحة في النثر والشعر جميعاً، كما يقول ابن أبي الإصبع: «وهو أن يأتي الكلام متحدراً كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره» (تحرير التحبير: 480).

أما مناقشتي لبدائل التفعيلة في تصوير الوزن فقد كانت في إطار علم العروض. أعني في إطار تصوير أوزان القصيدة العربية الأصيلة، و لم تكن على مستوى الإبداع، ولهذا صرحت بأن حواري في هذا البحث لم يكن من المبدعين فللمبدع ما كان مبدعاً أن يختار ما يناسب تجاربه ورؤاه، ولكن كان نقاشي مع علماء الموسيقا الشعرية من جهة، ومع نقاد قصيدة النثر المنافحين عنها من جهة أخرى.

أما عن ترجيحي لاتخاذ التفعيلة أساساً لتصوير الوزن العروضي للقصيدة العربية فمبني على إدراك اتساقها مع طبيعة اللغة العربية ذاتها بصفتها لغة اشتقاقية. ثم لدقتها وموضوعيتها في هذا التصوير، فلا يختلف اثنان في التعبير عن صورة الوزن إذا هما لجآ إلى التفعيلة بينما إذا لجأ نفر إلى اتخاذ غيرها كالنبر أو المقاطع وجدت بينهم اختلافاً كثيراً.

وليس ترجيحي للتفعيلة نفياً لاستعمال غيرها من الوسائل الصوتية معها، بل أرى أهمية الاستئناس بتلك الوسائل على ألا تكون بديلاً للتفعيلة بل مساعداً لها، للوقوف على أسرار موسيقا الشعر.

وليس نقدي لبعض مقولات نقاد هذه القصيدة الجديدة رفضاً لها بل هو نقاش مهم يهدف إلى محاولة تحرير المفاهيم النظرية حولها، ومنها مفهوم مبدأ التعويض، الذي احتل مكانة كبيرة لديهم.

وقد رأيت أن مفهوم التعويض لدى نقاد قصيدة النثر (الإيقاع).

وقد أفرزت هذه المدارس أنماطاً عدة بقي منها في المشهد الشعري ثلاثة أنماط مايزال لها مبدعوها ونقادها والمتذوقون لها وربما وصل الإعجاب بأحدها إلى درجة التعصب ورفض ما عداها، وهي:

أولاً: الشعر الأصيل:

وهو المحافظ على الشكل الموسيقي للقصيدة العربية القديمة مع التجديد في إطارها من حيث ابتكار صور جديدة، والتنويع في نظام التقفية.

ويطلق عليه كثيرون تسميات غير منهجية مثل:

* الشعر التقليدي: وهي تسمية توحي بالانتقاص إذ تنسبه إلى التقليد، وسوف ترى أن كل نمط يبدأ جديداً وينتهي إلى التقليد في الشكل. فمن الظلم أن يسمى تقليدياً.

* الشعر الخليلي: وهي أيضاً تسمية خاطئة، لأن هذا الشعر موجود من قبل الخليل كما عبر الشاعر:

وقد كان شعر الورى صحيحاً من قبل أن يخلق الخليل

ومن المعروف أن العلماء زادوا على الخليل بحراً مشهوراً هو المتدارك، كما زادوا صوراً عروضية مبتكرة عما قرره الخليل كل هذا في إطار هذا الشعر. فعلم العروض من أكثر العلوم قابلية للتجديد والتطوير منذ نشأته.

* الشعر العمودي (أو العامودي): أطلقوا هذا الاسم ظانين أن العمود مرتبط بالشكل العروضي وهو خطأ؛ لأن عمود الشعر مرتبط بالمعنى واللفظ والتحام البناء في الأساس.

* شعر الشطرين: وهي كذلك تسمية غير دقيقة لأن من هذا الشعر شعراً يؤلف على شطر واحد كالشعر الجاري على المشطور والمنهوك من البحور.

* شعر البيت: وأرى أنها تسمية مقبولة من حيث الوزن ؛ لأن من الممكن النظر إلى إلبيت بصفته وحدة موسيقية تمثل معظم الخصائص الموسيقية للقصيدة، أما إذا كان المراد بها أن البيت وحدة القصيدة بعامة فهي مرفوضة، فالقصيدة العربية القديمة وحدة واحدة كما يوضح عبدالقاهر قائلاً: «ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب». (أسرار البلاغة: 206).

فبان من هذا وغيره من نصوص التراث خطأ أن يكون البيت وحدة القصيدة.

على أن ليس في تسميته بالأصل انتقاص لغيره من الأنواع المبتكرة، فهذه الأشكال إنما هي فروع عنه، دون أن يلغي أحدهما الآخر.

ثانياً: الشعر الحر:

وقد شاع هذا المصطلح رغم عدم دقته، بل برغم ظلمه له ولأصحابه حتى اتهمه معادوه بأنه متحرر من الوزن والقافية، وسموه أيضاً بأنه شعر سائب، مما جعل شاعراً منهم كصلاح عبدالصبور يقسم لهم: «موزون والله العظيم».

ولكن أدرك الدرس العروضي والنقدي خطأ هذا المصطلح في التعبير عن المراد به، فذهب إلى تسميته بشعر التفعيلة.

وقد بان من البحث أن شعر التفعيلة وفق توفيقاً واضحاً في تفجير الطاقات الموسيقية التراثية في القصيدة مدركين قيمة التفعيلة والقافية في تشكيل القصيدة تشكيلاً موسيقياً موحياً.

ثالثاً: قصيدة النثر:

وقد وقف كثير من الرافضين لها عند التناقض الظاهر في المصطلح وقد

دعوت هنا إلى تجاوز الجدل حول هذا الأمر لأنه من الممكن النظر إليه على أنه تقييد للقصيدة بأنها نثر، كما في مصطلح (اسم الفعل) لدى النحاة لقسم من أقسام الكلم في العربية، وهو ليس متناقضاً.

وحتى لو سلمنا بعدم دقة المصطلح فقد كان مصطلح الشعر الحر غير دقيق وبالرغم من هذا نجح هذا اللون من الشعر نجاحاً كبيراً.

على أن الدارسين من حاول إيجاد مصطلحات بديلة، أرى أقربها إلى الاشتقاق والدلالة مصطلح (النثيرة) ويجمع على نثائر؛ فهو أفضل من تسميات مقترحة مثل: النسيقة، والعصيدة، وكلها بعيدة عن الدلالة على هذا النمط، ولاسيما مصطلح: النثعيرة التي يأباها الاشتقاق، ويمجها الذوق.

ومن التسميات تسمية الشاعر عز الدين المناصرة لها بأنها القصيدة الخنثى. وأنا أرفض مثل هذه التسميات لأنها غير موضوعية.

وقد استعملت في البحث مصطلح (قصيدة الإيقاع) في مقابل (قصيدة التفعيلة) على فرض أن هذه القصيدة قد تخلت عن التفعيلة ولجأت إلى الايقاع. وقد ناقشت هذا الفرض.

والإيقاع يختلف عن الموسيقا فهو جزء من كل، وليس تحقق الايقاع في قصيدة النثر تعويضاً عن الموسيقا الغائبة فقد أكد كثير من الباحثين أن الإيقاع يكون في النثر كما يكون في الشعر.

وقد حاول نقاد هذه القصيدة البحث عن أسباب هذا الإيقاع ورصدها، والتقنين له من خلال طرح التساؤل:

لقد وفق الخليل في رصد موسيقا الشعر العربي، ونجح ابن سناء الملك في كشف القوانين الموسيقية للموشحات، واهتدت نازك الملائكة فلماذا لا يأتي مكتشف لإيقاعات قصيدة النثر فيعمل لها ما عمله الخليل وابن سناء الملك ونازك.

وأرى أن مهمة هذا المكتشف المنتظر صعبة إن لم تكن مستحيلة ؛ لأن الذي ساعد هؤلاء السابقين أنهم تعاملوا مع أشكال لها موسيقاها رغم تنوعها. أما قصيدة النثر فمازالت تبحث عن إيقاعها المرتجى. ومن يدري ربما وصلت إليه يوماً فلا تضطر نقادها إلى تكلف القول في بدائل غير مجدية.

لم يكن نقاشي هنا مع شعراء قصيدة النثر ؛ لأن للمبدع – ما كان مبدعاً – أن يختار النمط الذي يناسب تجربته ورؤياه، وإنما كان حواري مع نفر من نقاد هذه القصيدة يفتعلون خصومة بينها وبين الأنماط الأخرى، كما لاحظت في خطاب الناقد الكبير صلاح فضل الذي يتحدث عنها بلغة ثورية حربية، مع أن هذه الخصومة ليست حاضرة في أذهان كثيرين من مبدعي قصيدة النثر، مثل نزيه أبو عفش الذي يبدع أيضاً في قصيدة التفعيلة، ومثل الشاعر عماد الغزالي الذي عاد إلى النبع في ديوانه «لا تجرح الأبيض».

وبعد فأرجو أن تكون كلمتي تلك التي أثارتها شجون موسيقا الشعر وتجددها وتجلياتها حضوراً وغياباً، وأن تكون دعوة لنبذ التعصب، ومحاولة التعايش الإيجابي بين الأنماط الثلاثة ولنذكر أن شعر التفعيلة لم يلغ الشعر الأصيل بل تعايشا تعايشاً أفاد كليهما. ومازالا حاضرين في المشهد الشعري ولن يضيرهما أن تنجح قصيدة النثر في اتخاذ مكان لها في المشهد الشعري معهما، بل لا ضير للثلاثة في أن يصدر شكل رابع جديد؛ لأننا لابد أن ندرك أن قصيدة النثر ليست نهاية التاريخ الأدبي.

أسئلة موسيقا الشعر:

تمثل أسئلة الموسيقا الشعرية مدخلاً أساسياً لدراسة جانب مهم من جوانب التجديد في بناء الشعر وتشكيله، أما أهم هذه الأسئلة، فهي:

لماذا الموسيقا؟

ما الموسيقا؟

كيف سارت؟

إلى أين تتجه؟

ولما كان التراث العروضي مرجعاً مهماً لرواد التجديد الشعري، إيجاباً كما سترى لدى شعراء التفعيلة، وسلباً لدى رواد قصيدة النثر، أردت أن أجلّي صورة هذا التراث حتى يكون الحوار معه والاختلاف حوله على بصيرة، من غير تعصب له، ولا ضده.

وقد حاولت أن أقدم أجوبة ليست – بطبيعة الحال – فاصلة؛ لإدراكي أن الكلمة الأخيرة في العلوم الإنسانية – وعلم الشعر منها – لمّا تُقَل.

وحسبي أن تمثل المحاولة اجتهاداً يثري الحوار، ويتقدم به خطوة في قضية شاغلة للدرسين النقدي والعروضي، كما هي شاغلة للمثقف العربي بعامة الذي يرى الشعر على تعدد تجلياته، وتنوع تشكيلاته جزءاً حياً من نسيج ثقافته، تذوقاً له، وتأثراً به.

لماذا الموسيقا؟

للموسيقا وقعٌ جلي في قضية التجديد الشعري، فقد كانت، ومازال، محور هذا التجديد، في مراحل عديدة في تاريخ الأدب العربي وحاضره، وكانت أسئلة الموسيقا أبواباً للولوج إلى أشكال جديدة، إيجاباً (بتحققها): كالموشحات والمخمسات والرباعيات، والمواويل، والمزدوجات، وصولاً إلى الشعر الحر (التفعيلة)، وسلباً (بغيابها) كما في قصيدة النثر (الإيقاع).

كما كانت أسئلتها أسباباً للخلاف، الذي يصل في أحايين كثيرة إلى درجة الصراع. يقول الدكتور علي عشري زايد[1]: «كان أول ما لفت أنظار المتابعين لحركة التطور في القصيدة العربية المعاصرة من مظاهر التجديد في بنية القصيدة – وأبرز ما لفتهم – هو شكلها الموسيقي، حتى لقد نسبت حركة التجديد كلها إليه في البداية».

والموسيقا عنصر من عناصر الشعر مهم، لكنه ليس العنصر الوحيد؛ لأن الشعر في الأساس: «صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2].

حتى العلماء الذين بالغوا في أهمية عنصر الوزن كابن رشيق القائل: «الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية»[3].

لايرى له فضلاً إذا لم تتحقق شروط الشعر الأخرى، فيقول:

«إنما سمي الشاعر شاعراً؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة قيماً أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير»[4].

فانظر كيف فقد الوزن فضله حين قصر الشاعر في عناصر الشعر الجوهرية.

ولهذا لم يجعل القرطاجني الوزن من عناصر الشعر الضرورية، بل جعله من العناصر الأكيدة المستحبة، وقدم عليه تخاييل الأسلوب، فقال:

«والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب»[5].

أما القافية فقد رأى بعض العلماء كالسكاكي أنها لا تلزم الشعر لكونه شعراً بل لأمر عارض.. وإلا:

«فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لابد منه، جارٍ من الموزون مجرى كونه مسموعاً.. فحقه ترك التعرض»[6].

بهذا ترى أن العلماء العرب لم يبالغوا في عنصري الوزن والقافية

في بناء الشعر بالصورة التي يشيعها بعض الدارسين، مع إدراكهم لقيمتهما وتأثيرهما.

ويقول الدكتور مندور: «نستطيع أن ننتهي إلى أن الموسيقا الشعرية تعتبر أحد المقاييس الأساسية التي تميز فن الشعر عن فن النثر، مع اعترافنا بأنها ليست المقياس الوحيد بل يجب أن نجمع إليه مقاييس أخرى.. فإذا اجتمعت للشعر الموسيقى والمضمون الشعري وأسلوب التعبير اللغوي الشعري الطابع، استطعنا ارتكازاً على هذه العناصر أن نميز بين الشعر والنثر»[7].

الموسيقا، والعروض:

وموسيقا الشعر – بداهة – أسبق من علم العروض، وقد عبر عن هذا صلاح الدين الصفدي قائلاً:

«إن العروض كان في الوجود بالقوة إلى أن أظهره الخليل بن أحمد، كما قال القائل:

قد كان شعر الورى صحيحاً من قبل أن يخلق الخليل

فالعروض مازال موجوداً، أخرجه الخليل إلى الوجود أم لا. ولليونان شعر أيضاً، ويسمُّون تقطيعه الأيدي والأرجل. وقال الرئيس ابن سينا: واضع النحو والعروض في العربية يشبه واضع المنطق والموسيقى في اليونانية»[8].

ولهذا لم يكتف علماء البلاغة بهذا الحد بل قسموا الشعر خمسة أقسام، منها:

* مرقص: كقول أبي جعفر طلحة وزير سلطان الأندلس:

والشمس لا تشرب خمر الندى في الروض إلا من كؤوس الشقيق

* ومطرب: كقول زهير:

تراه إذا ما جئته متهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله

* ومتروك: وهو ما كان كَلاً على السمع والطبع كقول الشاعر:

تقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا قلاقل هم كلهن قلاقل(9)

ولعلك لاحظت أن التقسيم لا يراعي الوزن العروضي، فإنها كلها بما فيها المتروك مشتركة في هذا الحد الذي يقام به الوزن، بل يراعي إليه أدوات إبداعية أخرى كالتناسب والانسجام بين الحروف والكلمات، والتصوير، والذوق الفني.

فدل ذلك على أن الوزن ليس الموسيقا بل هو الحد الأدنى منها.

ثم إن تحقيق عنصر الوزن لا يشفع للشعر حين يفتقد العناصر الفنية الأخرى، يقول القرطاجني: وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى»(10).

وعندما تحدث العلماء عن عمود الشعر العربي جعلوا الوزن في المرتبة الأخيرة بعد تحقق شروط الشعر الأساسية، كما يتجلى في تعريف المرزوقي:

«هو شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف (وهو التصوير)، والتحام أجزاء النظم والتئامها، على تخير من لذيذ الوزن».

قال: «وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه ولذلك قال حسان:

تَغَنَّ في كُلِّ شعرٍ أنتَ قائِلُهُ إنَّ الغناءَ لِهَذا الشعرِ مضمارُ

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر بتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة»(11).

وبهذا تكتشف خطأ من ظن أن عمود الشعر يعني الوزن فقط. فالوزن كما رأيت شرط واحد من شروط كثيرة يتحقق بها عمود الشعر العربي.

ولهذا أرى أن يكف دعاة القطيعة مع التراث، عن اختزال التراث الشعري العربي في هذا تعريف للشعر بأنه (كلام موزون مقفى دال معنى) فحسب، بالرغم من أنه تعريف غير مسلم به لدى العلماء العرب أنفسهم، وحتى الذين تبنوه إنما كان ذلك على مستوى التعليم والتقعيد، حتى يشمل جيد الشعر ورديئه.

العروض والإيقاع:

وقد ربط العلماء العروض بالموسيقا ربطاً واضحاً، يقول السيوطي:

«إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[12].

كما ربط ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع فقال: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعاني، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه»[13].

ويرد الدكتور سعد مصلوح على من يزعم أن الوزن العروضي خال من الإيقاع فيقول: «البحر نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك.. فهو بنية إيقاعية على كل حال».

ثم يصور العلاقة بين الوزن والإيقاع، قائلاً: «إن الوزن نوع والإيقاع جنس فكل وزن إيقاع ولا عكس»(14).

وبدا ذلك لعلمائنا حين عرفوا علم العروض بأنه:

«علم يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر العارضة للألفاظ والتراكيب العربية من حيث إنها معروض للإيقاعات المعتبرة في البحور الستة عشر عند العرب.. فعلى الأول يكون علم العروض من فروع الموسيقا، وعلى الثاني من فروع علم الشعر على مذهب المتأخرين، وغايته الاحتراز عن الخطأ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتبرة».

كما يتضح الربط في محور التعامل مع الشعر من حيث كونه أصواتاً فإذا كان علم الموسيقا(15): «موضوعه الصوت من جهة تأثيره في النفس باعتبار نظامه في طبقته وزمانه».

فإن علم العروض موضوعه أصداء الحروف - وفق تعريف الزمخشري:

«وكيفية تقطيع الأبيات أن تتبع اللفظ، وما يؤديه اللسان، من أصداء الحروف، وتنكّب عن اصطلاحات الخط جانباً»(16).

إن موسيقى الشعر تتعلق بالوزن والإيقاع معاً، فهي حصيلة التناسب بينهما، وقد التفت إلى هذا المعنى تعريف الموسوعة العربية العالمية لموسيقا الشعر بأنها:

«تعني مراعاة التناسب في أبيات القصيدة بين الايقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في عدد المتحركات والسواكن المتوالية، مساواة تحقق في القصيدة ما عرف بوحدة النغم، وهذه الموسيقى اتخذت معايير متعددة. منها ما يتصل بعروض الشعر وميزانه، ومنها ما يتصل بقافيته ورويه، وهذا يحقق إيقاع الشعر وموسيقاه»(17).

وقد وفق هذا التعريف لموسيقا الشعر في الربط بين الوزن والإيقاع، ولكنه أخطأ في مسألة تساوي الأبيات في الحركات والسكنات ؛ لأن في هذا إهدار لقيمة العلل والزحافات في تنويع الوزن.

العروض، وتجدد موسيقا الشعر:

رأى علماؤنا أوزان الشعر متجددة متطورة، يقول الزمخشري:

«أقدم – بين يدي الخوض فيما أنا بصدده – مقدمة، وهي أن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يقدح في كونه شعراً عند بعضهم. وبعضهم أبى ذلك، وزعم أنه لا يكون شعراً حتى يحامى فيه وزن من أوزانهم»[18].

فالباب مفتوح إذن لاختراع أوزان جديدة، خارجة عن البحور الشعرية المعروفة، في رأي فريق من علماء العروض، على رأسهم الخليل بن أحمد.

أما أصحاب المذهب الثاني فعبر عنهم السكاكي قائلاً:

«ومذهب الإمام أبي إسحاق الزجاج في الشعر هو: أن لابد من أن يكون الوزن من الأوزان التي عليها أشعار العرب وإلا فلا يكون شعراً».

ويتعقبه السكاكي قائلاً: «ولا أدري أحداً تبعه في مذهبه هذا»[19].

فدل ذلك على كثرة أنصار المذهب الأول الذي يفتح باب التجديد في الأوزان، بل والزيادة عليها باختراع أوزان جديدة.

وينتصر الزمخشري للمذهب الأول فيقول:

«والذي ينصر المذهب الأول (وهو مذهب الخليل نفسه كما في حاشية الكتاب) هو أن حد الشعر لفظ موزون، مقفى، يدلل على معنى[20]. فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم. فإن العربي يأتي به عربياً، والعجمي يأتي به عجمياً. وأما الثلاثة الأُخر فالأمر فيه على التساوي

بين الأمم قاطبة ؛ ألا ترى أنا لو علمنا قصدة على قافية، لم يُقف بها أحد من شعراء العرب، ساغ ذلك مساغاً لا مجال فيه للإنكار.

فالذي يميز الشعر العربي عن غيره عنصر واحد من عناصره ألا وهو اللفظ أما العناصر الأخرى (المعنى والوزن والقافية) فمشتركة في الجوهر.

لهذا «فليس غرض العروضي من هذا المذهب أن يحصر الأوزان التي إذا بُني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربياً، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها. إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها. فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس، على ما ذكرت»[12].



التفعيلة وحدة قياس الوزن:

اختار علماء العروض التفعيلة وحدة لقياس الوزن، وقد نجحت التفعيلة في ضبط موسيقا الشعر العربي وتصويره عبر مسيرته إبداعاً وتعليماً، وقد تبناها أيضاً رواد قصيدة التفعيلة في تصوير تجربتهم كنازك وعبدالصبور.

يقول الدكتور محمد مندور[22]:

«أما الموسيقى فتختلف طبيعتها من لغة إلى لغة، ومن شعر لغة إلى شعر لغة أخرى، فالشعر اليوناني واللاتيني القديم، كانت موسيقاه تقوم على الكم اللغوي للمقاطع.... وأما شعرنا فمن المعروف أن أساسه الموسيقي الحركة والسكون. ومن الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة (أضف إلى ذلك الأسباب والأوتاد) وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة تقابل ما يسمى بالقدم عند الغربيين. وأوزان الشعر تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزحافات والعلل.

وهذه الزحافات وتلك العلل تجسد مرونة العروضيين في تصويرهم لاستعمالات الشعراء الحية لموسيقا الشعر، حيث تفيد في كسر رتابة انتظام

التفعيلة، وتتيح للشعراء قدراً من التصرف مقبولاً، يقول الأصمعي[23]: «الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه».

والعجيب أن يحسبها الأستاذ ميخائيل نعيمة عيوباً يجب التخلص منها، فيقول[24]:

«حينئذ يا أخي تثمر قرائحنا فيكثر شعرنا وتقل زحافاتنا وعللنا».

ولكن بعض الباحثين تكلفوا إيجاد بدائل للتفعيلة، منها:

1 – نظام المقاطع: والمقاطع (syllable): وحدة صوتية تتكون من صائت واحد على الأقل بالإضافة إلى احتمال وجود صامت واحد أو أكثر قبل الصائت أو بعده، أو قبله وبعده»[25].

ويذهب الدكتور أنيس إلى أن المقاطع «تفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات»[26].

لكن علماء العروض لم يكن غرضهم تحليل جميع اللغات بل تحليل الشعر العربي فحسب، كما أن العربية لغة اشتقاقية لا مقطعية.

2 – نظام النبر (stress): وهو إعطاء النبرة المناسبة للمقطع والنبرة قوة التلفظ النسبية التي تعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة وتؤثر في درجة النبرة في طول الصائت وعلو الصوت»[27].

وقد حاول الباحثون عن بديل لنظام التفعيلة أن يقعدوا للنبر قواعد، كالدكتور إبراهيم أنيس والدكتور كمال أبو ديب.

ثم لم تسلم هذه القواعد من طعن:

أما قواعد الأول: «فيعيبها – كما يقول الدكتور سيد البحراوي[28] – عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام ترتب عليه خلاف غير معلن بين التابعين».

وأما الثاني «فيحدد قاعدة غير منطقية لكي يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات التي تساعد تحليله». كما يرى الدكتور البحراوي[29].

فأنت ترى أن نظاماً هذا شأنه غير منضبط ومفتقد للموضوعية بدليل أنك تجد من يتخذونه ينبرون في مواضع مغايرة لنبر الآخرين فكيف يصلح بديلاً لنظام التفعيلة التي لا يختلف فيها اثنان في تصوير بيت الشعر بها.

ولهذا نقرر مع الدكتور مندور «أن تقسيم العرب للشعر إلى تفاعيل كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه وهو جوهر الوزن»[30].

وقد كانت الموسيقا، وماتزال، جهة مهمة من جهات التجديد في الشعر فلم يقف الشعراء عند حدود العروض وهذا أبو العتاهية يصرح بأنه «أكبر من العروض»[31].

يقول الأصفهاني: «وله أوزان لا تدخل في العروض، وله أوزان طريفة قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها».

و لم ينكر عليه ذلك بل أشاد العلماء بما ابتكر من أوزان.

وقد واصل المبدعون تجديداتهم الشعرية من حيث الأوزان والقوافي وقد برز ذلك التجديد في العصر الحديث فبرز ما سمي بمجمع البحور والشعر المرسل.

كما كثر التأليف على صور عروضية جديدة لم يرصدها علماء العروض، وكان الفضل في هذا التجديد لظهور مدارس واتجاهات أدبية أهمها: مدرسة الإحياء، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو ومدرسة المهجر، حتى حمل راية التجديد في موسيقا الشعر أصحاب الشعر الحر أو ما سيستقر الدرس النقدي والعروضي على تسميته: (شعر التفعيلة) الشعر الحر، (شعر التفعيلة).

أحدث اختيار نازك الملائكة مصطلح الشعر الحر التباساً ؛ لأن هذا المصطلح (FREE VERSE) إنما يعني: «الشعر الذي يتحرر تحرراً مطلقاً من أي ترتيب إيقاعي مطرد»[32].

أما نازك فقد عرفته بأنه: «شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، وأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطراً تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

... ويمضي على هذا النسق حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل جارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا»[33].

وينسب بعض الدارسين ريادته إلى الشاعرة العراقية نازك الملائكة بقصيدة الكوليرا سنة 1947م، وينحاز فريق إلى نسبته لمواطنها بدر شاكر السياب، في ديوانه أزهار ذابلة والتحقيق أن كلهما مسبوق بعدد من الشعراء، منهم الشاعر محمود حسن إسماعيل في قصيدة «مأتم الطبيعة»[34] (التي كتبها

في جنازة أحمد شوقي، أكتوبر سنة 1932م، ونشرتها مجلة «أبولو» عدد فبراير 1933م وقدمتها بعنوان (قصيدة من الشعر الحر).

أما الشاعر اليمني: علي أحمد باكثير، فقد حدثنا عن تجربة في اكتشاف هذا النمط قائلاً[35]: «إننا إذا أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندنا فإن الأصلح لذلك هو الشعر المرسل على الوضع الذي وصفناه من قبل وهو المستند على التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية تتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله، فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية».

موسيقا شعر التفعيلة:

عُني كثير من الباحثين بدراسة موسيقا الشعر الحر (التفعيلة) بدءاً من نازك الملائكة، والدكتور إبراهيم أنيس في فصل بعنوان: «والدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور شعبان صلاح في كتابه القيم: «موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع»، والدكتور السعيد عبدالله في كتابه: «التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر» – دار الفنون العلمية بالإسكندرية».

1 – في الإطار:

أدرك رواد القصيدة والمعنيون بها من النقاد وعلماء العروض عناية هذا النوع من الشعر بالبحور العربية.

تقول نازك الملائكة: «وينبغي ألا ننسى أن هذا الأسلوب ليس «خروجاً» على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين: فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عن التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»[36].

لكن التحرر من عبودية الشطرين قديم في التراث العروضي الخليلي، كما في صور المشطور والمنهوك من البحور، فمشطور الكامل مثلاً شطر واحد عروضه ضربه، وكذلك المنهوك المكون من تفعيلتين.

الالتفات العروضي:

وقد يجمع الشاعر بين إطاري الشعر الأصيل وشعر التفعيلة كما صنع الشاعر الدكتور أحمد درويش:

«والكلمات المورقات مستعلن مستفعلان

تنساب عبر أغنية مستفعلن متفعلن

يرسلها الناي الرخيُّ ساعةً مستأنية: مستعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

يا عابر الدرب عرج عند مغنانا لا يعرف الليل والسمار أحزانا

مرّ الضُّحى عرقاً تنساب دفقته في الأرض خصباً وإرساء وبنيانا

تجاوبت في صداه الرحب أغنيةً وشى بها الفأسُ والعصفورُ دنيانا

الليلُ طاب يا صحابُ مستفعلن متفعلان

والسَّمَرُ امتدّ فعانقَ السحرْ مستعلن مستعلن متفعلن

وكاد أن يغيب عن سمائنا القمر متفعلن متفعلن متفعلن متفْ

من قبل أن يخيم الظلام في الدروب مستفعلن متفعلن متفعلن متفعْ

ولا نرى طريقنا»[37] متفعلن متفعلن

فقد بدأ الشاعر بنمط التفعيلة:

ولكنه صاغ الأغنية بوزن آخر هو البسيط في صورة من صوره الملتزمة بعدد التفعيلات:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

إحساساً منه بمدى مناسبة هذا الشكل للتعبير عن الغناء، وبعد أن تنتهي

الأغنية، ويعود إلى السرد، يلتفت مرة أخرى إلى نمط شعر التفعيلة لأنه رآه أكثر مناسبة للسرد. وتجد ذلك كثيراً عند محمود حسن إسماعيل كما في القصائد: «مع الله» و«قصيدة الحب» و«قصيدة الحياة»، وقصيدة «الأرض»[38].

أولاً: البحور البسيطة:

آثر الشعر الحر البحور البسيطة المكونة من تفعيلة واحدة متكررة، كالوافر، والكامل، والرجز، والرمل، والمتدارك، والمتقارب.

ومن أمثلة ذلك قصيدة محمود حسن إسماعيل[39] على بحر الكامل:

«أهواك يا وطني/ يا كل ما تروي به شفة الهوى فتنى وتصبه في الكأس أيامي/ رحيق الخلد، أشربه ويشربني».

ثانياً: البحور المركبة:

وربما لجأ شاعر التفعيلة إلى البحور المركبة بعد إعادة تشكيلها، مثل: بحر الطويل، والبسيط، والسريع والخفيف.

ومن أمثلة ذلك قصيدة لأدونيس[40] على بحر البسيط:

هدمْتُ مملكتي متفعلن فعلن

هدمْتُ عرشي وساحاتي وأورقتي متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ورحت أبحث محمولاً على رئتي متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

أعلّمُ البحر أمطاري وأمنحُهُ متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ناري ومجمرتي مستفعلن فعلن

وأكتب الزمن الآتي على شفتي متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

واليوم لي لغتي مستفعلن فعلن

فقد التزم أدونيس بتفعيلات بحر الوسيط مع التنويع في عدد القوافي في السطر، ولاحظ أنه رغم هذا الالتزام بالوزن استطاع أن يعبر عن فكرته، ولم تكن الموسيقا عائقاً، بل أضافت إلى الفكرة.

وترى نازك[41] أن هذا لا يمت للشعر الحر وإنما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما.

وأنا أرى أن هذا تحكم منها، فإن لم تكن شعراً حراً ولا شعر بيت فماذا تكون؟

بحـر جديـد:

اكتشاف الدكتور أحمد مستجير بحراً جديداً منبثقاً من بحر الخبب سماه «بحر السبب»[42] يتيح فيه للشاعر تجاوز سبعة متحركات كقول صلاح عبدالصبور:

«**حين أقارع أحدهم** الحجة بالحجة». 5/5/5///5/5//////5///5/

وقد أكثر عبدالصبور من هذا الصنيع لاسيما في مسرحه الشعري، ولكنه كان يعد هذا من بحر الخبب (المتدارك) الذي رأى أنه صار في شعر التفعيلة (حمار الشعر) بديلاً لبحر الرجز في القديم. يقول عبدالصبور: «شاع استعمال هذه التفعيلة (فعلن) في شعرنا الحديث. وفيها موسيقية راقصة ولكنها إن حركت آخر حروفها أحياناً، وهذا ما لم يجزه الأقدمون أصبحت ذات إيقاع جاد.. وتحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبن الشعر الحديث رغم تحريم الأقدمين له، وهذه المحاولة الأولى. ولا شك أن المسرح الشعري سيطور عروضه»[43].

وهذه ملاحظة صائبة تتطلب درساً خاصاً لموسيقا الشعر المسرحي، وتطورها.

2 – في التفعيلة (الزحاف والعلة):

نحا شعراء التفعيلة إلى تجاوز الزحاف والعلة التي قررها علماء العروض إلى صور جديدة، ومن أمثلة ذلك تفعيلة مستفعلن في بحر الرجز،

حيث تتحول إلى تفعيلة (مفاعيلن) الخاصة ببحر الهزج، ومثاله، قول صلاح عبدالصبور[44]:

«الناس في بلادي جارحون كالصقور»: مستفعلن مفاعيلن متفعلن متفعْ

وفي قصيدة نغمتان جديدتان[45]:

اكتب على جناح الريح عصْف بركان هدرْ: مستفعلن مفاعيلن متفعلن مستفعلن

فقد جاءت التفعيلة الثانية (مفاعلن) وقد شاع هذا الصنيع لدى شعراء التفعيلة وبعض الدارسين بخطئهم في هذا، والبعض يجيزه كالدكتور عبدالعزيز نبوي، وقد حللها الدكتور مستجير تحليلاً رياضياً في كتاب: «مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي»[46].

هذا عن الزحاف أما عن العلة فقد كانت التغييرات فيها أكثر ومن أمثلة ذلك، قول الدكتور مستجير:

متى يفرق الشباب بين الوهم والحقيقة

فالتفعيلة الأخيرة: متفعلاتن

«لاحظ ترفيل التفعيلة الأخيرة، ومعلوم أن مستفعلن لا يدخلها الترفيل في العروض القديم، ودخوله هنا يعد تجديداً في تفعيلة الرجز»[47].

فليست العلة كما تزعم نازك مرضاً يصيب التفعيلة، وإنما هي تصرف إبداعي فيها، تقرّاه علماء العروض من استعمالات حية للشعراء، فلم يتهموهم بالخطأ، وإنما صوروا تغييراتهم فأجادوا التصوير.

يقول التبريزي: «والزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع. وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل»[48].

وبهذا ترى أن رؤية العروضيين للزحاف والعلة أكثر رحابة من بعض المجددين.

3 – في القافية:

حدثنا رواد قصيدة التفعيلة عن قيمة القافية حديثاً وافياً عرفوا فيه قدرها، وأثرها في تحقيق الموسيقا الشعرية، تقول نازك[49]: «والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاماً وأصداء وهي، فوق ذلك، فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر تعني في الشعر الحر (التفعيلة ولكن جرى الدرس على تسميته السطر)، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة... مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة يتكرر إلى درجة مناسبة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له».

ثم عابت على الناشئين نبذهم القافية «وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية».

ويقول عبدالصبور[50]: «والقافية، ليست جوهراً مقصوداً لذاته في الشعر (وهذا قريب من كلام القرطاجني والسكاكي كما مر بك). بل هي اجتهاد لخلق نوع من الموسيقى، يتعاون مع الوزن في معاونة الانفعال الشعري على الوصول إلى الأذن، ثم القلب. وفي النماذج الجيدة من شعرنا الحديث يتوافر هذا العنصر الموسيقي عن طريق الوزن والقافية المتراوحة.

وأرى أن أمل دنقل من أكثر شعراء التفعيلة توظيفاً لطاقات القافية، حتى أنه ليصل أحياناً إلى لزوم ما لا يلزم كما في قصيدة: «لا تصالح[51]

أترى/ حين أفقأ عينيك/ ثم أثبت جوهرتين مكانهما/..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشترى.

وكقوله: لكن خلفك عار العربْ

لا تصالح، ولا تنوخ الهربْ

وفي المقابل تراه يترخص في القافية بارتكاب ما يعده العروض عيوباً، مثل سناد التأسيس، ومن أمثلة ذلك مجيء الكلمات: (المقدسة – المكدسة – المنكسة) ثم يأتي بـ (الملامسة – والمشاكسة – واليابسة) في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة[52] ويجمع بينها كما في قوله:

أيتها العرافة المقدسة/ ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

وكذلك صنع في قصيدة سفر الخروج:

فارفعوا الأسلحة/ واتبعوني أنا ندم الغد والبارحة[53].

وقام بالصنيع نفسه الشاعر فاروق شوشة في قصيدة: «يقول الدم العربي»[54]: حيث جمع القوافي:

(رائحة – أضرحة – مذبحة – البارحة – الجامعة) وفي قصيدة «الأسئلة» يجمع بين (المقصلة – الفاصلة – المرسلة – القاتلة).

وأرى هذا الصنيع مقبولاً في شعر التفعيلة لأنه قائم على الترخص.

من ظواهر التشكيل الموسيقي في شعر التفعيلة:

التفت المعنيون بدراسة موسيقا شعر التفعيلة إلى ظواهر عدة أكتفي هنا بالإشارة إلى ظاهرتين متعلقتين بالتشكيل الموسيقي للقصيدة، هما التدوير، والتضمين.

ظاهرة التدوير:

من الظواهر الموسيقية الجلية في شعر التفعيلة ما أطلق عليه مصطلح التدوير.

والتدوير في شعر البيت: أن يشترك الشطران في كلمة واحدة يكون بعضها في الشطر الأول، والثاني في الشطر الثاني، كقول أبي القاسم الشابي:

عذبة أنت كالطفولة كالآحـــ (م) ـــــلام كاللحن كالصباح الجديد

وقد أنكرت نازك الملائكة وقوع التدوير في الشعر الحر (التفعيلة)؛ لأن التدوير يكون بين شطري البيت، وهذا ممتنع في شعر التفعيلة.

ولكني أرى أنه غير ممتنع إذا عددنا كل سطر شعري شطراً، فيكون التدوير بين سطور شعر التفعيلة كالتدوير بين شطري البيت في شعر البيت.

لكن نازك عادت واستخدمته افتراضاً، ثم أنكرت الظاهرة ذاتها بناء على شعر صنعته هي، فقالت: «ولننظم مثالاً من البحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلن) بلا وقفة مع غلبة التدوير:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش

أحلاماً طريات ورش العطر خد الليل والدنيا

تلفع كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد

...

ثم تعلق قائلة:

«**أليس هذا نظماً سمجاً ميتاً لا يحتمل**»[55]؟

قلت: بلى كذلك، ولكن ليس بسبب التدوير ولكن بسبب الصناعة الباردة.

إن رفض نازك التدوير استشهاداً بهذا النموذج المصنوع افتئات على المستقبل، فمن أدراها أن نماذج التضمين سوف يكون حكمها حكم شعرها المصنوع المفترض؟

قارن بين نموذجها هذا ونموذج آخر لأمل دنقل – على سبيل المثال – حيث يقول في قصيدة ضد من:

كان نقاب الأطباء أبيضَ/ لون المعاطف أبيضُ/ تاج الحكيمات أبيضُ، أردية الراهبات،/ الملاءاتُ/ لون الأسرَّة، أربطة الشاش والقطنِ، قرص المنوم، أنبوبة المصل، كوب اللبنْ

كل هذا أشاع بقلبي الوهنْ

فقد لجأ الشاعر إلى ما عرف بالتدوير، وقد نجح في الربط بين هذه الأشياء جميعاً حتى إننا نقرؤها متتابعة متلاحقة حتى نقف على القافية.

ظاهرة التضمين:

أما التضمين فمعناه: «ألا تكون القافية في بيت مستغنية عن البيت الذي يليه».

يقول الدكتور شكري عياد: «وهو أسلوب التضمين الذي تحدث عنه القدماء وعابوه ولكنه يفرض نفسه ما يشبه الحتمية الفنية»[56].

وفي قوله إن القدماء عابوه تعميم غير دقيق، فإن من القدماء من أقروه، ومنهم الخليل بن أحمد، يقول الشنتريني الأندلسي: « لم يذكر الخليل» التضمين في العيوب ولا عده منها ؛ لأن المعنى صحيح»[57].

وقال الأخفش: التضمين ليس بعيب قال ابن جني: هذا الذي رآه أبو الحسن من أن التضمين ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيزه»[58].

فالتضمين ليس عيباً عند رائدي علم العروض الخليل والأخفش، بل هو مزية كما يفهم من كلام ابن جني عالم اللغة المعروف.

التضمين في شعر التفعيلة:

يقول الدكتور سالم عباس: «والتضمين ينتشر في شعر الفايز على نحو واسع، وخاصة في المذكرات، ومثاله:

وفؤادي الحزن الصغير/ صندوق آلام تحطم من زمان

لن تدخل الكلمات فيه عن لسانْ

رجل عجوز»[59].

وقف الشاعر عند القافية (لسان) وهي مضاف، ثم أتى بالمضاف إليه

في السطر التالي.. يتبين مما سبق أن شعر التفعيلة اعتمد عروض الخليل وأفاد من طاقاته وإمكاناته، وجدد في إطار الالتزام به في مستويات عدة من مستويات البناء والتشكيل.

مناقشة نقاد قصيدة النثر:

أثار مصطلح قصيدة النثر منذ مولده أو بالأحرى اجتلابه إلى البيئة العربية العديد من النقد أبرزه ملاحظة التناقض بين طرفي المصطلح. ويرى الدكتور عبدالقادر أن هذا المصطلح يثير مفارقة واضحة بين طرفي القصيدة والنثر فيقول: «وقد أثارت المفارقة الواضحة بين طرفي المصطلح «القصيدة والنثر» ومازالت تثير – كثيراً من الجدل»(60).

وأرى أن على النقد تخطي ذلك الجدل؛ لأن هذا اصطلاح، ولا مشاحة في الاصطلاح كما علمنا علماؤنا الأوائل.

كما يجب ألا ننسى أن الشعر الحر أيضاً قام على مصطلح غير دقيق، و لم ينته الشعر الحر بسبب ذلك.

وقد نشأت مصطلحات أخرى مهدت في العربية لهذا النوع مثل:

«الشعر المنثور الذي يعرفه أمين الريحاني قائلاً «يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالإفرنسية Vers Libres وبالإنكليزية Free Verse أي الشعر الحر الطليق» وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، وولت وتمن Walt Waiman الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية. على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة»(61).

لاحظ أنه يتحدث عنه بصيغة الحديث عن آخر صيحة!

ولتوفيق الحكيم تجربة يعبر عنها قائلاً: ولقد أغراني هذا الفن الجديد في السنوات العشرين من هذا القرن وأنا في باريس بالشروع في المحاولة فكتبت بضع قصائد شعرية نثرية من هذا النوع، وهو لا يتقيد بنظم ولا بقالب معروف»[62].

أما حسين عفيف فقد عرّفه بأنه:

«يجري وفق قوالب عفوية يصبها ويستنفدها أولاً بأول، لا يتوخى موسيقى الوزن ولكنه يستمد نغمته من ذات نفسه. لا يشرح ومع ذلك يوحي عبر إيجازه بمعان لم يقلها. ليس كشعر القصيد ولا كنثر المقال ولكنه أسلوب ثالث».

وفي تعريف آخر له يقول: «الشعر المنثور يتحرر من الأوزان الموضوعة ولكن لا، ليجنح إلى الفوضى، وإنما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفو الساعة ومن نسجه وحده. أوزان تتلاحق في خاطره ولكن لا تطرد، غير أنها برغم تباين وحداتها، تتساوق في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية هارمونيا واحدة، تلك التي تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة[63].

لكن أنسي الحاج يفرق بين المصطلح فيقول: «لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما – والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر – عنصر أولي فيما يسمى قصيدة النثر الغنائية. ففي هذه لا غنى عن النثر الموقع[64].

أما البداية الفعلية فترجع إلى جماعة مجلة شعر التي تأسست في بيروت 1957م بريادة كل من يوسف الخال، وخليل حاوي، ونذير العظمة، وأدونيس. ثم انضم إليها: شوقي أبو شقرا وأنسي الحاج، ودعمها من خارجها جبرا إبراهيم جبرا وسامي الجيوسي[65]. ويصرح أنسي الحاج بأنه:

«صاحب أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة بالعربية ديوان (لن) هو

الكتاب الأول المعرف نفسه بقصيدة النثر والمكتوب بهذه الصفة تحديداً.. والمتبني لهذا النوع تبنياً مطلقاً[66]. فماذا قال في مقدمته التاريخية تلك؟

قال: «هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ أجل. فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر. لقد قدمت جميع التراثات الحية شعراً عظيماً في النثر، ولاتزال. ومادام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر»[67].

تعريف قصيدة النثر:

أوردت الموسوعة العربية العالمية تعريفاً منصفاً لها، يتضمن أغلب مقولات أنصارها، حيث عرفتها بأنها:

«جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية، ويستغلها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة، من خلال صور شعرية عريضة تتوافر فيها الشفافية والكثافة في آن واحد، وتعوض انعدام الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقا صياغية تُحس ولا تُقاس»[68].

موقف من التراث:

وبينما كان رواد الشعر الحر (التفعيلة) معنيين بصلتهم الوثقى بالتراث الشعري والعروضي العربي فإن من رواد قصيدة النثر من لم يهتم بهذه الصلة، بل إن منهم من صرح بالاغتراب عن هذا التراث العربي يقول أنسي الحاج:

«أشعر بالغربة في المقروء العربي... قراءة العربية تصيبني بملل لا حد له، وما أبحث عنه أجده في اللغة الفرنسية ؛ لأن الفرنسية هي (لغة الانتهاك) بينما العربية لغة (مقدسات)»[69].

وهذا تعميم غير علمي وشبهة مردودة فاللغة – أية لغة – قادرة على أن

تعبر عن المقدس وغير المقدس. ومنهم من عد الاهتمام بالبحث عن جذور أو أصل في التراث خللاً كالشاعر قاسم حداد؛ إذ يقول: «ثمة خلل في الصدور عن إحساس بضرورة تأصيل كل ظاهرة فنية لمرجعية محددة، كأن تكون الكتابة، خارج الوزن، معطى منسوخاً عن تجربة – قصيدة النثر الغربية، أو أن يكون لهذه الكتابة أسلاف في التراث العربي»(70).

وفي المقابل حاول نفر منهم تعويض النشأة الأجنبية لقصيدة النثر اصطلاحاً وتعريفاً وشروطاً قائمة كلها على نماذج من الأدب الفرنسي، فلجأوا إلى التراث العربي القريب ناسبين قصيدة النثر إلى جبران ومصطفى صادق الرافعي، والبعيد مفتشين عن نماذج لابن حزم، أبي حيان الأندلسي، وابن عربي.

أما على مستوى التنظير فلجأوا إلى بعض النصوص التراثية للاستئناس بها لقواعد سوزان برنار، مثل النص الذي أورده عبدالقاهر: «حين رجع عبدالرحمن بن حسان إلى أبيه حسان وهو صبي، يبكي ويقول لسعني طائر، فقال حسان: صفه يا بني، فقال: كأنه ملتف في بُردى حبرة، وكان لسعه زنبور، فقال حسان قال ابني الشعر ورب الكعبة، أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع، ويجعل عياراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له»(71).

وليس في نص الجرجاني دليل على أن الشعر يكون بغير وزن؛ لأن تسمية حسا ما قاله ابنه شعراً تسمية مجازية توحي بقوة استعداد ابنه للشعر فيما بعد كما هو واضح من تعليق عبدالقاهر.

ومنهم من تمسك بقول الفارابي إن «القول الشعري قد يكون غير موزون». ولم ينتبهوا أن القول الشعري للفارابي مختلف عن الشعر فالمقصود به الحجة الشعرية في اصطلاح الفلاسفة(72).

موقف من الموسيقا:

يعبر أدونيس عن موقف رواد قصيدة النثر من الموسيقا قائلاً:

«الوزن/ القافية ظاهرة إيقاعية – تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تنويع وتمايز. الزعم إذن، بأن هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية إلا بها، ولا تقوم إلا بدءاً منها واستناداً إليها، إنما هو زعم واهٍ جداً وباطل»[73].

يبدأ أدونيس بمقدمة سليمة، هي أن الوزن والقافية ظاهرة إيقاعية ليست خاصة بالشعر العربي وحده، وهذا صحيح وقد بينه الزمخشري من قبل، لكنه يقفز إلى نتيجة خاطئة هي رفض ألا تقوم اللغة الشعرية إلا بها.

فهل وجود الوزن والقافية في شعر لغات أخرى، ينفي أن يكونا عنصرين من عناصر بناء الشعر العربي.

وكذلك فإن عدم وجودهما في شعر لغة من اللغات «ليس مما يسلب الشعر كله من موسيقاه»[74] كما يقول الدكتور أنيس.

بدائل الموسيقا:

بعد أن اتفق أصحاب هذا الاتجاه إهدار عنصر الموسيقا راحوا يبحثون عن بدائل للتعويض فتوصلوا إلى عمود لقصيدة النثر مستقى من تنظير برنار، قائم على شروط ثلاثة بدون أحدها يستحيل الحديث عن قصيدة النثر، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازماً له على هذا النحو:

1 – الإيجاز: الكثافة.

2 – التوهج: الإشراق.

3 – المجانية: اللازمنية.

مبدأ تعويض الموسيقا الغائبة:

وقد أشار أنسي الحاج إلى هذا القانون فقال عن قصيدة النثر إنها: «تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل أو عمق التجربة الفذة، أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط»(75).

وهو يشير هنا إلى مبدأ الاستعاضة أو التعويض الذي نقله عن سوزان وتلقاه نقاد قصيدة النثر. وقد بلور الدكتور صلاح فضل هذا القانون فقال: «إن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتناقضة؟ أي أنها تعتمد أساساً على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري»(76).

وأنا أرى أن قانون التعويض هذا ملازم لقصيدة النثر وأصحابها في أكثر من مستوى بدءاً من المصطلح (قصيدة) ومروراً بكتابة كلمة شعر على نصوصهم ودواوينهم، وإلحاح بعضهم، لاسيما الماغوط، على الإكثار من مفردات «شعر وقصيدة» في نصوصهم.

والذي يعنيني هنا مبدأ التعويض عن عنصر الموسيقا، وأرى أنه قائم على مفارقة عجيبة.

فالتعويض إنما يكون عما يفقده الإنسان لا بإرادة منه، فحينئذ يلجأ إلى تعويض ما خسره، أما في حالة قصيدة النثر فإن إهدار الموسيقا متعمد فما معنى التعويض؟

إن الموسيقا في الشعر إما أن تكون مهمة، فلا تستحق الإهدار، أو غير مهمة، فلا تحتاج إلى تعويض.

فهل من المعقول المقبول أن يفقأ إنسان عينيه ثم يقول: سأعوض عن حاسة البصر بتنشيط حواسي الأُخر؟!

لكنهم انطلاقاً من شعورهم بالحاجة إلى تعويض للموسيقا الغائبة، راحوا يبحثون، حتى توصلوا إلى تبني البدائل التالية:

أولاً: بديل كمال أبو ديب: «الفجوة: مسافة التوتر».

أما كمال أبو ديب فيعترض على اتخاذ الإيقاع عوضاً عن الموسيقا في قصيدة النثر فلديه: «لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الايقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال»[77].

ولذلك يقترح مفهوماً جديداً يسميه: «الفجوة أو مسافة التوتر وهو مفهوم «لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنه خصيصة مميزة»».

بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسيدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية». ويحاول أن يطبق هذا المفهوم الذي (لا يقتصر على الشعرية بيد أنه خصيصة مميزة) على نص «فارس الكلمات الغربية» لأدونيس حيث: «تبرز مسافة التوتر في العبارة الواحدة منذ اللحظة الأولى للنص:

«يقبل أعزل كالغابة»

ذلك أن يقبل أعزل الخالية من التوتر نهائياً تخلق ما سأسميه بنية توقات بعشرات الإمكانيات لكن النص يقدم اختياره من خارج بنية التوقعات «كالغابة» ويفعل بذلك شيئين: يخلق فجوة: مسافة توتر نابعة من ربط العزلة بالغابة، وفجوة أخرى نابعة من حصر دلالات الغابة اللانهائية نظرياً، في دلالة واحدة تقع هي أيضاً خارج بنية التوقعات المرتبطة بالغابة»[78].

فهل تصبح هذه (الفجوة: مسافة التوتر) أن تكون بديل الموسيقا الشعرية في القصيدة، ومميز الشعرية فيها؟

ثانياً: الإيقاع: تعريف الإيقاع (RHYTHM):

«الإيقاع أقدم الأنواع الموسيقية، وهو العنصر الذي ينظم حركة الموسيقا وتدفقها خلال الزمن»[79].

فالإيقاع جزء من الموسيقا وعنصر من عناصرها.

يقول الدكتور غنيمي هلال: ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت. أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر، وقد يبلغ درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي»[80].

لكن أصحاب قصيدة النثر فهموا الإيقاع فهماً يتلاءم مع قصيدتهم، يقول الدكتور النجار: «وهو توفيق صايغ - إذ يستغني عن إيقاع الوزن فإنه لابد يستغني عنه بعناصر إيقاعية أخرى هي ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي، وهو يشير إلى إيقاع في النص باستثناء الوزن والقافية الرئيسة»[81].

فقسم الإيقاع إيقاعين داخلي ومعنوي:

1 - الإيقاع الداخلي:

يقول: «فكان هذا الإيقاع أبرز ما يكون متمثلاً في الحرص على أحرف العلة».

2 - الإيقاع المعنوي:

يقول الدكتور مصلح النجار: ثمة إيقاع يستند أساساً إلى جانب معنوي هو التضاد اللغوي والتقابلات التي تحتشد في الأسطر السابقة:

العشي - الصباح/ جاهلية - اليقين/ لتعطي - لتأخذي.

وهذا يصنع إيقاعاً معنوياً، ينضاف إلى ما يسمى الإيقاع الداخلي أيضاً»[82].

وأنت تدرك أن النثر العربي القديم كان بتلك المحسنات البديعية حفياً!

وقد حاول كمال خير بك أن يحلل قصيدة للماغوط تحليلاً إيقاعياً مكتشفاً فيها «كتلاً» إيقاعية متناسبة بدرجة أو بأخرى، حسب تعبيره، وهو يرى أن الشاعر يفكر بإرادة واعية في إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة[83].

أما الدكتور مصلح فضل فيبشر بشعر آخر يتيح لنا: «أن نكتشف إيقاعاً آخر غير الذي يكاد يصم آذاننا لشدة ما تعودنا رنينه»[84].

وهو يجد ضالته في مقطوعة بعنوان «وتراءى له» للشاعر محمد متولي في مجموعته الشعرية بعنوان «حدث ذات مرة أن» التي يراها «تمثل نموذجاً ناجحاً لهذه الثورة الشعرية في مصر» وتذكره بما كانت تحدثه الدواوين الانفجارية الأولى من تأثير: «في القطار/ سيدة حافية تغني الآريا الأخيرة لموسيقار مجهول وفئران تطعم من بطانة مقعدها/ شعراء في هيئة شحاذين/ يتبادلون الصحف القديمة ومهرول يعثر على قدم حبيبته تحت الحقائب/ بينما شخير الراكب يعلو.. عليك أن تحشو فمه بحذاء ممزق»[85].

ولن يعجز ناقدنا عن أن يلم شتات هذه الأشياء في فكرة «التآكل وانتهاء العالم القديم» وينتهي إلى حكمة مهمة، هي: «ضرورة الصمت» كما يبرزها المشهد الأخير.

ثم يسألنا الناقد: هل تبشر المقطوعة بانتهاء عصر الغناء الرث والعواطف الفجة التي لا تستحق سوى السخرية والازدراء والبتر العنيف».

هكذا يرى الناقد ضرورة الصمت ولو بالحذاء، أما الشخير فهو في تفسيره «عصر الغناء الرث» الذي ينبغي أن يضرب بالحذاء.

فهل لنا أن نفهم أن المقصود بالحذاء حسب تفسير الناقد هو البديل. ألا يرى في هذا إهانة للبديل الذي يبشر به.

لا أظن، لأن الناقد يتحدث بلغة ثورية، بل يدخل إلى البحث عن «شعر آخر إيقاع آخر» وكأنه يدخل معركة، إذ يقول: «أثبت عدد مجلة (الناقد) المخصص لقصيدة النثر أن المخزون الاستراتيجي للشعرية العربية منها عندنا أوفر مما يقدره النقاد.. ويبدو أن قصيدة النثر أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف».

ثم يتحدث عن مشكلة «غيبة» الايقاع الخارجي الظاهر المريح، واختفاء أنساق التفعيلات العروضية من فوق سطح النص، ليلجأ إلى حل أكثر راحة ألا وهو:

«أن نتوسع في مفهوم الايقاع، ولا نقصره على نوع واحد»، فإذا نحن صنعنا ذلك: «استطعنا أن نتبين ما تبقيه قصيدة النثر وتنميه من إيقاعات».

وإذا ناقشنا هذا النقد بموضوعية – بصرف النظر عن مناقشة قصيدة النثر ذاتها – اكتشفنا أنه غير منهجي، إن مثله كمثل من يقول: «لماذا لا تتوسع في مفهوم الذهب ليشمل الحديد والنحاس؟ أليست جميعها معادن؟!».

ثم يحدثنا الناقد عن «الترجيع الإيقاعي» فليس ثمة إيقاع بدون ترجيع، وإذا كانت القصيدة تنبني من كِسَر مرصوصة، ونثار وردي من التفاعيل المبعثرة، تخلق بنسيجها الصوتي مجالاتها وأصداءها الموسيقية المبتكرة – تظل جملة «الموسيقى: خلفية لا أكثر هي الرباط الذي يشد هيكل البنية الإيقاعية للقصيدة».

فهل ينجح هذا النقد في تعويض الموسيقا المهدرة سلفاً؟

أما الشاعر حلمي سالم (في ندوة عقدت بحلقة الزيتون الابداعية بالقاهرة لمناقشة ديوان (نقرة إصبع شارك فيها المؤلف) راجع موقع الشاعرة فاطمة ناعوت على الإنترنت: فيقطع الطريق على هؤلاء الذين يتكلفون البحث عن الإيقاع في قصيدة النثر قائلاً:

«لقد كنا فيما سبق نردد مثل هذا الكلام حول الإيقاع في قصيدة النثر، ولكني أقول اليوم: وما الذي سيحدث لو لم يكن هناك إيقاع أصلاً؟ دعونا من ذلك ولنتأمل لغة كل شاعر وأبنيته وصوره».

وبعد، فقد حكى طه حسين[86] عن جوردان السوقة في مسرحية من مسرحيات موليير قوله: «ياللعجب إذاً فأنا أتكلم النثر منذ أربعين سنة، ولا أدري؟».

ويعلق أديبنا قائلاً: «أخشى أيها السادة أن نكون جميعاً كما كان جوردان هذا نفهم النثر من أنه كل كلام لم يتقيد بالنظم والوزن والقافية».

وأقول: لو قرأ جوردان بعض نماذج قصيدة النثر لقال: «أنا أتكلم قصيدة النثر منذ أربعين سنة، ولا أدري!».

أما طه حسين فيقول مستدركاً، ومدركاً قيمة النثر: «وأنا إذا قلت النثر فلا أعني ذلك النثر الذي يفهمه جوردان، إنما أقصد النثر الذي يفهمه الأديب».

ولإيمان طه حسين جاء نثره بديعاً من غير حاجة إلى تعويض.

مستقبل قصيدة النثر:

هل لقصيدة النثر مستقبل؟

من العسير أن يتنبأ الباحث الدارس لتاريخ الأدب بموت تجربة أدبية حتى لو كانت لا تروق له لأسباب موضوعية أو غير موضوعية ؛ فلقد علمنا تاريخ الأدب أن الرفق مهما تكن مبرراته لا يمنع شيوع الشكل الجديد.

وأنت تعرف ما حُكي أن ابن الأعرابي قال، وقد أنشد شعراً لأبي تمام:

إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل!

وقد أنصف التاريخ أبا تمام دون أن يكون شعر العرب باطلاً.

ولنا درس في موقف العقاد الذي حاول التصدي للشعر الحر (التفعيلة)، وبقي الشعر الحر. ومن الإنصاف أن يتجرع الشاعر الكبير عبدالمعطي حجازي من الكأس ذاتها التي سقاها للعقاد!

وهل سينصت التاريخ الأدبي لصيحة الناقد الكبير الدكتور القط: «إذا كان هذا هو الشعر فأنا منه براء»[87].

وهل سيستمع ناشئة قصيدة النثر إلى تحذير أدونيس يحذر من «الزيف الذي ينتشر باسم التجديد. خصوصاً أن الكثير من هذا المزعوم تجديداً، يخلو من أية طاقة خلاقة، وتعوزه حتى معرفة أبسط أدوات الشاعر: الكلمة والإيقاع»[88].

أما أنا فأرى – والله أعلم – أن الأشكال الثلاثة (قصيدة البيت، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر أو قصيدة الإيقاع) سوف تستمر، وأن الصراع بينها أيضاً سيحتدم لكني أتمنى أن يكون صراعاً إيجابياً وليس إقصائياً، فهل أنت ترى أن كل محاولات إقصاء الشعر الأول أو الثاني قد باءت بالفشل، واستمرا رغم حدة الخلاف بين أنصاريهما في فترات سابقة.

وأن الشعر الأصيل (ولا أقول القديم) المسمى خطأ بالشعر التقليدي، أو العمودي، أو بشعر الشطرين) والذي وصل إلى آفاق عالية على يد مبدعين كالجواهري وأبي ريشة والبردوني، بماحققوا له من توهج وحيوية، مايزال يواصل تجدده رغم المحافظة على الشكل على أيدي شعراء أخلصوا له، كالدكتور عبداللطيف عبدالحليم، والدكتور سعد مصطلوح، وأحمد بخيت، وسمير فراج، والدكتور عبدالرحمن العشماوي، وغيرهم، وسيظل يزدهر على أيدي ناشئة سيدركن افتقاد محبي الشعر له، لكنهم سيستمرون في التجديد مفيدين من إنجازات الشعر الحر (التفعيلة)، وقصيدة النثر (الإيقاع) معاً.

فليست قصيدة النثر وحدها التي تمتلك المخزون الاستراتيجي (بحسب تعبير الدكتور صلاح فضل).

وكما يجب على شعراء البيت، والتفعيلة البعد عن التقليد، فإنني أرى أن على حاملي لواء قصيدة النثر الجدد أن يتخلوا عن الشروط التي أراد الشعراء المؤسسون ونقادهم أن يفرضوها عليها وعليهم، وبعضهم يحاول ذلك كعماد الغزالي وفاطمة ناعوت ورضا العربي، حتى لا يظلوا في انعزال عن أمتهم وقضايا أمتهم، وأن يتخلصوا من فكرة القطيعة، ليقللوا من خسائرهم، وأن يدركوا مدى الخسائر التي تكبدوها بإصرارهم على إهدار الموسيقا الشعرية، فخسروا بذلك مكاسب حققتها قصيدة النثر على مر العصور، منها:

1 – **الغنـاء:**

فإن هذا النفر من الشعراء سيحرم من أن يتغنى بقصائدهم النثرية، بما يمثله هذا الغناء من ذيوع وانتشار وكسب مساحة جديدة من المتلقين غير القراء، وذلك بسبب افتقارها إلى عنصر الموسيقا رغم تشبثهم بالإيقاع، لأن الإيقاع بحسب تصورهم سيجعل ألحان هذه (النثائر) – إن هي لُحنت – متشابهة ومكرورة وبعيدة عن ذوق المستمع العربي، حيث يحتاج إلى مط بعض الحروف ليعوض غياب الوزن الأصيل.

2 – **المسرح الشعري:**

بما يمثله من ثراء في التعبير. وتنوع في الأداء الموسيقي، والوصول إلى جمهور خاص. وأتساءل لو أراد مبدع قصيدة النثر أن يكتب مسرحية شعرية ماذا سيسميها؟

3 – **الاستشهاد:**

فقد اعتاد كثير من المثقفين حتى غير المعنيين بالشعر منهم الاستشهاد

ببعض الأبيات المأثورة من الشعر الأصيل (البيت والشعر الحر (التفعيلة)) كالاستشهاد بأبيات الحكمة أو الغزل أو السياسة مثلاً.

فهل يستطيع أصحاب قصيدة النثر أن يصلوا إلى هذا المرتقى؟

هل يتاح لهم أن يسهموا في بناء الوعي كما أتيح للشعر الأصيل وشعر التفعيلة؟

4 – الجمهور المتلقي:

حتى إذا جادل أصحاب اتجاه قصيدة النثر وقالوا لا يعنينا الغناء ولا المسرح الشعري فإن خسارتهم الكبرى خسارة محبي الشعر الذين انصرفوا عنه انصرافاً.

وأحسب أن الخسائر أكثر من هذا وأفدح، ولكنني أتوقع من كثير من أصحاب قصيدة النثر أن يردوا على ذلك بأنهم غير آبهين لهذه الخسائر، وأنهم زاهدون في تحقيق تلك المكاسب، وسيكون شأنهم معها شأن الذي أراد و لم يستطع أن ينال العنب، فقال:

«إنه حصرم»!

الهوامش

(1) الدكتور علي عشري زايد: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة: دورة أحمد مشاري العدواني 1996م، مؤسسة البابطين: أبحاث ندوة الشعر والتنوير: 41.

(2) الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق الأستاذ عبدالسلام هارون - مكتبة الخانجي 1312.

(3) ابن رشيق: العمدة.

(4) السابق: 116، ويقول الخطيب التبريزي: يحتمل أن يكون سمى هذا العلم عروضاً لأنه ناحية من علوم الشعر». (الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني عبدالله: 17، فالعروض ناحية واحدة من نواحي الشعر المتعددة.

(5) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - دار الكتب الشرقية: 89 وفي سر الفصاحة: والوزن هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض... والذوق مقدم على العروض فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى العروض في جوازه.

(6) السكاكي: مفتاح العلوم: 516.

(7) الدكتور محمد مندور: الأدب وفنونه - نهضة مصر، 2000م: 28.

(8) صلاح الدين الصفدي: الوافي بالوفيات: 18136 (عن الموسوعة الشعرية - المجمع الثقافي بأبي ظبي).

(9) الابشيهي: المستطرف من فن مستظرف: 638.

(10) منهاج البلغاء: 27.

(11) المرزوقي: مقدمة شرح الحماس - تحقيق عبدالسلام هارون، لجنة التأليف، القاهرة 2731هـ، ومن هذا قول المتنبي:

وما الدهر إلا من رُواة قلائدي فسار به من لا يسير مشمراً

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا وغنى به من لا يغني مغردا

(12) السيوطي: المزهر في علوم اللغة والأدب: 3992.

(13) ابن طباطبا: عيار الشعر.

(14) الدكتور سعد مصلوح: في النقد اللاني - عالم الكتب 2004: 91.

(15) أحمد بن مصطفى طاش كبرى زاده: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم: مكتبة لبنان، تحقيق د. علي دحروج، ط 1، 1981م، 1: 530، 9432 .

(16) الزمخشري: القسطاس في العروض: 11، ورغم هذا يدعي فايل: (weill) «أن في العروض العربي خطأ أساسياً يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات»، الدكتور شكري

عياد: موسيقى الشعر، 13، فأين هذا الزعم من تعبير «أصداء الحروف» الدال عى أهمية النطق لا الكتابة.

(17) الموسوعة العربية العالمية.

(18) الزمخشري: القسطاس في العروض: 3.

(19) السكاكي: مفتاح العلوم 517.

(20) هذا التعريف في التراث يمثل الجانب التقعيدي فحسب من الشعر، وقد رفضه ابن خلدون قائلاً: «فلابد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به». (مقدمة ابن خلدون 1:57)، وللقرطاجني تعريف مختصر معبر ألا وهو: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية» (منهاج البلغاء: 89). ويفسر ابن قدامة تعريف الشعر بأنه (كلام موزون مقفى دال على معنى) «بأن هذا التعريف لا يقتصر على الشعر الجيد بل يشمل الجيد والرديء: فينبغي ألا يقتصر على التعريف الأول، فإذا تبين أن كذلك، وأن الشعر هو ما قدمناه، فليس من الاضطرار إذن أن يكون ما سبيله جيداً أبداً ولا رديئاً أبداً، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران، مرة هذا، وأخرى هذا، على حسب ما يتفق، فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيد وتمييزه من الرديء» (نقد الشعر: 5). وبهذا يتبين خطأ من يختزلون التراث الشعري العربي في هذا التعريف.

(21) الزمخشري: القسطاس: 3.

(22) الدكتور محمد مندور: الأدب وفنونه 30-32.

(23) ابن رشيق: العمدة 1:140.

(24) ميخائيل نعيمة: الغربال – مؤسسة نوفل، بيروت 19871م: 125.

(25) الدكتور محمد الخولي: معجم علم اللغة النظري: 267. وانظر: الدكتور سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام – عالم الكتب 2000م: 240227.

(26) الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: 142. وانظر مناقشة الدكتور محمد توفيق أبو علي لنظام المقاطع عند الدكتور أنيس (علم العروض ومحاولات التجديد: دار النفائس 1988م: 75) حيث بدا أن نظام التفعيلة أكثر رحابة من نظام المقاطع، فإذا كان الدكتور أنيس يقول: «يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين؟ يتساءل الدكتور توفيق بحق: ماذا نفعل بالأشعار التي وردت فيها تفعيلة (مستفعلن/ 5/5/5) في بحر الرجز على هيئة (متعلن/////5) أي بتوالي ثلاثة مقاطع قصيرة؟! لقد ضيق نظام المقاطع واسعاً!، وانظر مناقشة الدكتور سعد مصلوح لنظام كمال أبو ديب، في كتابه القديم: في النقد اللساني: 115-152.

(27) الدكتور محمد الخولي: معجم علم اللغة النظري: 268.

(28) الدكتور سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر: 119.

(29) السابق: 124.

(30) مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية 1943م: 143، وقد اعتمدها الدكتور سعد مصلوح في الكشف عن «أجرومية النص الشعري» فعدلت على «ثابت الوزن ومتغير الإيقاع»: (انظر: في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة – مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت – 2003م: 248).

(31) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني 134، كما حكى ذلك عن عبدالله بن هارون العروضي فقال: وكان يقول أوزاناً من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه رزين العروضي فأتى فيه ببدائع جمة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس. السابق، فعد الأوزان الغريبة بدائع.

(32) الدكتور محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر 1971م: 30.

(33) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر – منشورات مكتبة النهضة: 63. ويقول الدكتور شعبان صلاح: «نقرر ما قرره كثير من الباحثين قبلنا أن الشعر الحر ليس خروجاً على طريقة الخليل».

(34) محمود حسن إسماعيل: نهر الحقيقة – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972م: 80–84.

(35) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي. وانظر: مقدمة إخناتون ونفرتيتي، مسرحية شعرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية 1967، ص 5، كما يعترف بذلك السياب قائلاً: «وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير روميو وجوليت» 1، مجلة الآداب، بيروت: عدد يونيو ص 96 عام 1954.

(36) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، بيروت 1959م.

(37) الدكتور أحمد درويش: ثلاثة ألحان مصرية: 85.

(38) ديوان نهر الحقيقة: 90–114، ومما أثر هذا الصنيع الشاعر الكويتي علي البستي، انظر: الدكتور سالم عباس: التيار التجديدي في الشعر الكويتي – المركز العربي للإعلام 1989م: 232.

(39) السابق: 166.

(40) الآثار الكاملة: 397، وانظر الدكتور شعبان صلاح: 304.

(41) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: 86.

(42) الدكتور أحمد مستجير: مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي 123: والعروض التعليمي للدكتور عبدالعزيز نبوي والدكتور سالم عباس، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت 194.

(43) صلاح عبدالصبور: تذييل مسرحية الحلاج الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م، 271: 1، ويحسب لشعر التفعيلة أنه أحيا صورة بحر المتدارك الأصلية (فاعلن) بعد أن كانت تعد صورة افتراضية في كتب العروض.

(44) صلاح عبدالصبور: ديوان الناس في بلادي: بيروت 1957م.

(45) ديوان «أوشال»: 44، أما في الأعمال الكاملة التي نشرتها مؤسسة البابطين، الكويت 1996: 2، للشاعر العدواني: فجاءت كما يلي: أكتب على جناح الريح قصة السفر وأرى هذا تدخلاً غير جائز من المحققين لتصحيح ما حسباه خطأً!

(46) انظر: العروض التعليمي، الدكتور عبدالعزيز نبوي والدكتور سالم عباس، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت 1941م.

(47) السابق: 194 وقد استعمله كثير من المعاصرين، انظر: الدكتور شعبان صلاح: موسيقى الشعر .114

(48) الكافي: 19.



(49) قضايا الشعر العربي المعاصر: 165.

(50) صلاح عبدالصبور (الأعمال الكاملة 3: 107).

(51) الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي 1995م، 394.

(52) السابق: 159.

(53) السابق: 336.

(54) فاروق شوشة: الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة 2004م، 2: 9-15.

(55) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: 100.

(56) الدكتور شكري عياد: موسيقى الشعر العربي: 135.

(57) الشنتريني الأندلسي.

(58) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ض م ن).

(59) الدكتور سالم عباس: التيار التجديدي في الشعر الكويتي: 244.

(60) قصيدة النثر بين النقد والابداع، د. عبدالقادر القط: 2.

(61) المصدر: الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث (مقدمات، مقالات، بيانات) - جمع وتقديم: د. منيف موسى/ منشورات المكتبة العصرية - صيدا - بيروت، ط أ، 1981 عن: مقدمة ديوان (هتاف الأودية)، كتبت سنة 1910م.

(62) توفيق الحكيم: رحلة الربيع والخريف، دار المعارف، القاهرة 1954م.

(63) شريف رزق: ظاهرة الشاعر المنثور وتفعيل التأسيس لقصيدة النثر، جريدة القدس العربي،

لندن 1999/7/27، نقلاً عن عز الدين المناصرة: قصيدة النثر: إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ.

(64) مقدمة ديوان (لن) أنسي الحاج، ط 2، المؤسسة الجامعية، بيروت 1982م، صدرت الطبعة الأولى للديوان عام 1960م.

(65) الموسوعة العربية العالمية، ط 2، الرياض 1999م.

(66) من حوار أجرته معه عبلة الرويني: أخبار الأدب 24 ديسمبر 2001م.

(67) أنسي الحاج: مقدمة ديوان «لن».

(68) الموسوعة العربية العالمية.

(69) عبلة الرويني: أخبار الأدب.

(70) أيمن اللبدي: مسائل حول «قصيدة النثر العربية».

(71) أسرار البلاغة، مطبعة المدني، القاهرة 1991م: 191.

(72) انظر لتفصيل هذه القضية: الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد العربي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، 1971م: 222.

(73) أدونيس: في الشعرية عن كتاب: في قضايا الشعر العربي المعاصر - دراسات وشهادات)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، تونس 1988، وانظر موقع جهات الشعر.

(74) موسيقى الشعر: 21.

(75) أنسي الحاج: مقدمة ديوان «لن».

(76) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت 1995م: 21.

(77) الدكتور كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط 1، 1987م: 21.

(78) السابق: 118.

(79) معجم الموسيقا: مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م.

(80) الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة 1977م: 435.

(81) مصلح النجار: خصوصية مفهوم الشعر الحر، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (84)، صفحة: 88.

(82) السابق 87.

(83) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية.. المشرق للطباعة والنشر، بيروت 1982م، وانظر: فخري صالح: القصيدة العربية الجديدة: الإطار النظري والنماذج (بحث منشور على الإنترنت).

(84) الدكتور صلاح فضل: أشكال التخيل من فتات النقد - لونجمان 1996م: 174.

(85) السابق: 181.

(86) من حديث الشعر والنثر: الأعمال الكاملة، در الكتاب اللبناني، 1973م، 576: 5.

(87) الدكتور محمد أبو الأنوار: التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي – مجلة جذور، العدد الخامس: 34.

(88) مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت 883م، أم سيتهمونه – بعد – بالأصولية وفرض أدوات على الشاعر!





حداثة التواصل في أوزان الشعر عند نزار قباني

عبدالغني حسني

يعد الوزن في تصور الشعرية العربية أهم مكون للإيقاع، حتى أصبح وجوده دليلاً على مناسبة القصيدة للغناء، حيث إن العرب كانت «تزن الشعر بالغناء» كما قال المرزباني[1]، كما جاء في المستطرف أنه «ما جعلت العرب الشعر موزوناً إلا لمد الصوت والدندنة»[2]. فلم يكن غريباً لذلك، أن جعلوه ركناً لا غنى عنه في تعريف الشعر. قال ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان حد الشعر»[3].

ولا شك في أن مكانته هاته ترجع إلى ما يتضمنه من تناسب بين أجزائه في الكم والترتيب[4] مما يجعله أدخل في ميدان النغم والغناء[5]. وقد بيّن حازم القرطاجني في تعريفه للوزن موضع التناسب فيه فقال: «الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[6]، فأعطى الوزن بذلك صفة الزمنية، مما يعني، بلا شك، ربطه بالإنشاد والغناء، كما جعل المتساوي في أمنة إنشاد المقادير ناتجاً عن تساويها في كم الحركات والسكنات وترتيبها؛ ولعل في إدراج الترتيب في هذا التعريف دليلاً على نفي الكمية عن الشعر العربي، كما أن جعل التساوي واقعاً في عدد الحركات والسكنات وترتيبها يحيلنا إلى أسباب الخليل وأوتاده،

علامات، ج 71، مج 18، ذو القعدة 1431هـ - نوفمبر 2010
علامات

مما يجعل البحر الشعري أجلى صورة لهذا التساوي المحقق للإبداع بمفهومه المرتبط بالغناء والإنشاد.

ارتباط البحر الشعري بالغناء إذن هو الذي يفسر الهجوم الذي شنه عليه بعض منظّري الحداثة بفصله عن الإيقاع، سعياً إلى بناء مفهوم جديد لهذا الأخير يهدم التصور «القديم» الذي ورثه المتلقي بالربط بينه وبين البحر الشعري. يقول أدونيس في هذا السياق: «القصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل، المحدد، المفروض من خارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار، ويتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن»[7].

هذا الكلام الذي واكب عند أدونيس مرحلة التحول نحو الكتابة الجديدة يلخص في حقيقته تصوره الجديد للإيقاع في تجاوزه للوزن كما تجلى بشكل واضح في «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» و«مفرد بصيغة الجمع»[8]. الأمر الذي يجسد الموقف النظري لأدونيس في القلب الجذري للمفاهيم الموروثة عند المتلقي، بما فيها مفهوم الإيقاع ؛ وإن كان التخلي عن الوزن لم يتم عنده بشكل كامل، خاصة في «الكتاب» الذي عاد فيه عودة واضحة إلى بحور الشعر[9]، حيث يبدو أن التجريب في الكتابة الجديدة قد اتجه نحو عناصر أخرى غير الإيقاع.

على النقيض من هذا الموقف الذي يقرن التجديد في مجال الإيقاع بالثورة على الوزن باعتباره قيمة فنية جامدة، يقوم التجديد عند نزار على الوفاء لمبدأ التواصل مع الجمهور من خلال توفير أقصى درجات الغنائية في القصيدة. ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن قصيدة النثر نفسها خاضعة لهذا القانون المتجسد في حضور التقسيمات والموازنات والعناصر الصوتية بشتى أنواعها.. غير أن ما يهمنا الآن هو موقفه من الوزن الذي يضعه إلى جانب موقف الشعرية العربية القديمة في اعتباره «أعظم أركان حد الشعر» في مقابل

الموقف «الحداثي» الذي يرى فيه فقراً إيقاعياً، داعياً إلى تجاوزه في سبيل البحث عن عناصر الإيقاع الحقيقية، دون إغفال العناصر الإيقاعية الصوتية الأخرى التي يشير إليها نزار قباني في حديثه عن الموسيقى بمفهومها الشامل. يقول نزار: «إن بحور الشعر العربي الستة عشر، بتعدد قراراتها وتفاوت نغماتها هي ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا»(10).

يهمنا من هذا الكلام أمران يشكلان في جوهرهما قطبي الرؤية التواصلية في الحداثة الشعرية عند نزار:

- الأمر الأول يتجلى في دعوته إلى كتابة معادلات موسيقية جديدة في الشعر العربي. هذه الدعوة التي يعضدها توجهه العام في تحديد الايقاع إلى درجة دعت بعض النقاد إلى اعتبار شعر نزار شعراً مخلصاً بشكل حرفي لنظام التفعيلة الجديد(11).
- أما الأمر الثاني فيتمثل في صورة انطلاق هذا التجديد من بحور الشعر العربي لما تتضمنه من ثروة موسيقية ثمينة.

وفي ذلك تعبير واضح عن الاتجاه التواصلي المتجسد هنا في الانطلاق من موروث الجمهور العربي الذي يربط ربطاً وثيقاً بين الإيقاع والوزن، وكذا في الحفاظ على مفهوم الإيقاع نفسه الذي لا ينفصل عنده عن الموسيقى والغناء (والإشارة هنا إلى حديث نزار عن الثروة الموسيقية لهذه البحور).

وبذلك تبدو الثقافة المشتركة ذات أهمية لا تنكر في توجيه التجديد الإيقاعي عند نزار، حيث يبدو هذا التجدد عديم القيمة ما لم يراع بشكل مبدئي تواصل الشعر مع الجمهور، وهو ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله: «إن الاتفاق بين الشاعر وجمهوره على تقليد واضح أمر ضروري. هذا التقليد يتعلق بالإطار الإيقاعي، وبطريقة الرسم الكتابي نفسها أو بالإنشاد (...)

والمتلقي يجب أن يشعر بالقصيدة أول ما يسمعها أو يقرأها، حتى من غير أن يفهم معناها، ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتفاق على تقاليد معينة»[12].

وإذا وقفنا على إخلاص نزار لرؤيته التواصلية في تحديد الإيقاع من خلال موقفه الإيجابي من بحور الشعر العربي، فإن علينا أن نبحث عن أثر هذه الرؤية في تعامله مع هذه البحور من خلال عنصرين يتناول أولهما البحور والأوزان الكاملة، ويهتم ثانيهما بالأوزن المجزوءة.

أولاً: البحور والأوزان:

لابد أولاً، من التنبيه على أمرين يجب مراعاتهما في التحليل:

1) أولهما هو ضرورة التمييز بين الوزن الشعري والبحر العروضي، إذ إن البحر الواحد غالباً ما يضم أوزاناً متعددة بتعدد أعاريضه وأضربه.

2) وثانيهما هو أن الفترة التي كتب فيها نزار شعره فترة طويلة تقترب من ستة عقود (من 1940م إلى أوائل 1997م) وهو الأمر الذي يجب أن تراعيه الدراسة الإحصائية في ربط هذه الأوراق بالرؤية التواصلية عند الشاعر، خاصة وأن عنصر التدرج الزمني يعد جزءاً لا يتجزأ من هذه الرؤية نفسها.

أما بعد، فإنه بعد إحصاء البحور الشعرية عند نزار تبين لنا استعماله لأحد عشر بحراً هي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك والسريع والخفيف والبسيط والوافر والطويل والمجتث، موزعة على الشكل التالي:

البحـر	عدد قصائده في الديوان	نسبته إلى مجموع البحور
الرجز	160	٪ 26.89
المتقارب	106	٪ 17.82
الرمل	85	٪ 14.29
الكامل	84	٪ 14.12
المتدارك	56	٪ 9.41
السريع	31	٪ 5.21
الخفيف	28	٪ 4.71
البسيط	17	٪ 2.86
الوافر	14	٪ 2.35
الطويل	09	٪ 1.51
المجتث	05	٪ 0.84
المجموع	595	٪ 100

يمدنا هذا الجدول بمجموعة من المعطيات أهمها:

1 – غياب خمسة بحور من بحور الشعر العربي هي: المضارع والمقتضب والمديد والمنسرح والهزج.

2 – ميل الشاعر إلى البحور الصافية التي تحتل كل المراتب المتقدمة، وهي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك التي تتراوح نسبتها بين 26،89 ٪ و9،41 ٪ وبنسبة عامة مجموعها 82،53 ٪، إذا أضفنا إليها السريع والوافر اللذين يتحولان في قصيدة التفعيلة إلى بحرين صافيين صارت النسبة حائمة حول 90 ٪، وتراجع البحور الممزوجة إلى نسب تتراوح بين 5،21 ٪ و0،84 ٪ وبنسبة عامة لا تتجاوز 17،5 ٪.

3 – أكثر البحور استعمالاً هي: الرجز فالمتقارب ثم الرمل والكامل، وأضعفها

حضوراً الطويل فالمجتث الذي يأتي في المرتبة الأخيرة بنسبة ضعيفة جداً تقل عن 1 ٪.

أما السريع والخفيف والبسيط والوافر فتحتل المراتب الوسطى بنسب متقاربة. ونبدأ بالملاحظة الأولى الخاصة بالبحور الغائبة:

1 – فقد أشرنا إلى أن البحور التي أعرض عنها نزار هي: المنسرح والمضارع والمقتضب والمديد والهزج. ولعل وراء هذا الإعراض أسباباً ودلالات نحاول الاقتراب منها فيما يلي:

1.1 **المنسرح:** عده صاحب «المرشد» من البحور الغنائية الخفيفة، فقال: «وجد فيه الإسلاميون الحجازيون بحراً يلائم مذاهبهم اللينة الغنائية (...) فأكثروا منه، لاسيما ابن قيس الرقيات وابن أبي ربيعة (...) وقد شاع المنسرح بين طوائف المرققين في العصر الأموي، وقل عند شعراء الفخامة أمثال كثير والأخطل والقطامي وجرير وابن الرقاع والفرزدق»[13].

غير أن هذا الكلام يخالف ما قاله إبراهيم أنيس عن هذا البحر من أن ما نظمه عليه الشعراء القدامى هو شيء قليل[14]. والملاحظ على كلام عبدالله الطيب أنه لا ينظر في تقويم هذا البحر إلى نسبته إلى البحور الأخرى التي شاع استعمالها خلال العصرين الإسلامي والأموي. ولعل ذلك ما جعله يرى في كثرته عند بعض الشعراء دليلاً على شدة الاهتمام به في هذا العصر. والذي يؤيد ما نذهب إليه هنا أن دعوى انتشاره تسقط إذا قارناه بالبحور الأخرى التي نظم عليها الشعراء في مختلف العصور. ولعل ذلك ما نظر إليه إبراهيم أنيس في موقفه السابق. وهو نفسه ما وقف عليه محمد العلمي في إحصائه لبحور الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين حيث وجد أن مجموع قصائده عندهم لا يتجاوز مائة وتسعة وعشرين قصيدة أو مقطوعة أو بيت مفرد من بين متن شعري يصل إلى تسعة آلاف وستمائة وأربعة وخمسين قصيدة أو مقطوعة أو بيت 9654 شملها الإحصاء[15]، أي بنسبة لا تتجاوز 1،3 ٪.

أما في العصر الحديث فإن نسبته ضعيفة جداً، حيث يشكل 2% من نسبة بحور الشعر عند البارودي، وتخلو منه الشوقيات خلواً تاماً[16]، كما يخلو منه ديوان صلاح عبدالصبور من المعاصرين، ولا نكاد نجد منه عند الشعراء الآخرين الذين اطلعنا على شعرهم شيئاً إلا قصيدة يتيمة عند السياب ومثلها عند أدونيس. ولعل المراتب المتأخرة التي احتلها عند المتقدمين هي السبب وراء إعراض المتأخرين عنه رغم ما قد يمتاز به من خفة، كما أشار إلى ذلك عبدالله الطيب. وهذا ما قد يفسر لنا إهمال نزار أيضاً لهذا البحر.

2.1. **المضارع والمقتضب**: هما بحران ينتميان معاً إلى دائرة المجتلب. وقد ذهب حازم القرطاجني إلى أن المقتضب يعد، إلى جانب المجتث، من البحور التي لم يلتفت إليها الشعراء رغم ثبات وجوده عند العرب[17]، أما المضارع فهو عنده بحر سخيف موضوع لا تصح نسبته إلى العرب: «فأما الوزن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها (...) فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلاً»[18].

وهذه النتيجة هي التي وقف عليها محمد العلمي في إحصائه لبحور الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين، حيث لاحظ خلو دواوينهم من هذين البحرين خلواً تاماً[19]. أما في العصر الحديث فلا نكاد نجد حضوراً لهذين البحرين، ماعدا نسبة ضعيفة جداً للمقتضب في الشوقيات يقتسمها مع الهزج ومجزوء الرمل هي 1 ٪[20]. كما تخلو منهما دواوين السياب وصلاح عبدالصبور وأدونيس ممن طالعنا شعرهم من المعاصرين. ويرجع بعض الباحثين إهمال الشعراء قديماً وحديثاً لهذين البحرين إلى قلة ما يتيحانه من إمكانيات، حيث لا يتيح الواحد منهما إلا إمكانية إيقاعية واحدة عكس البحور الكثيرة الاستعمال كالكامل الذي يتيح تسع إمكانيات[21].

غير أنه مهما كان الدافع وراء إهمال المتقدمين لهذين البحرين، فإننا نرى أن موقفهم هذا، إلى جانب موقف النقاد منهما، كان له تأثير لا يستهان به في إعراض الشعراء المتأخرين عنهما.

3.1. **المديـد**: عده صاحب المرشد من النمط الصعب[22] وقال عنه: «فبحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف (...) [و] يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة (...) وأحسب أن هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه»[23].

والحق أن تحامي الشعراء لهذا البحر يبدو جلياً من الرتب المتأخرة التي احتلها في مختلف العصور، حيث احتل المراتب الأخيرة عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين بمجموع لا يتجاوز خمسة وثلاثين قصيدة أو مقطوعة أو بيتاً مفرداً[24]، وبنسبة تقل عن 1 ٪ من بقية البحور.

أما حديثاً فقد تركه أغلب الشعراء، حيث يغيب من الشوقيات ومن ديوان البارودي[25]، كما تركه السياب وصلاح عبدالصبور وأدونيس من المعاصرين.

4.1. **الهـزج**: ارتبط هذا البحر عند أغلب من طالعنا آراءهم من الباحثين بالغناء، فقد ذكر إبراهيم أنيس أن مجيئه على شكل مقطوعات قصيرة في العصر العباسي يفسر بارتباطه بالغناء «وهذا هو سر تسمية العروضيين له بالهزج»[26].

وهو الرأي نفسه الذي نجده عند عبدالله الطيب في تسميته، حيث لاحظ أن الهزج يطلق على أصناف من الغناء الخفيف[27]. ونحن، في الواقع، لا نعدم في أصل اللغة ما يؤيد هذا الرأي، فقد جاء في لسان العرب أن «الهزج صوت مطرب (...) وهَزِجَ: تغنَّى (...) والهزج: من الأغاني، وفيه ترنم»[28]. ورغم هذه الخفة التي يتميز بها هذا البحر، فقد كان استعماله نادراً

عند القدماء[29]، إذ هو أقل استعمالاً حتى في المديد عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين[30].

أما في العصر الحديث فقد احتل المرتبة الأخيرة في الشوقيات مقتبساً نسبته 1 ٪ مع المقتضب ومجزوء الرمل[31]، كما احتل مرتبة مماثلة عند شعراء أبوللو[32]، ونظم منه السياب قصيدة وحيدة وغاب غياباً تاماً من ديواني صلاح عبدالصبور وأدونيس.

وكل هذا يدل على عدم صحة ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن هذا البحر قد حظي بعناية الشعراء في العصر الحديث[33]. وقد ربطه كثير من الباحثين بمجزوء الوافر، فجعله الدكتور أمين علي السيد فرعاً منه[34]، كما ذهب إبراهيم أنيس إلى أنه تطور عنه بفعل انتشار الغناء في العصر العباسي[35]، وعدهما عبدالله الطيب بحراً واحداً[36].

أما صورته فهي (مفاعيلن مفاعيلن) في كل شطر. وقد ذكر العروضيون صورتين أخريين لتفعيلاته، تميزانه عن مجزوء الوافر:

- الأولى: فعولن في الضرب، وهي صورة نادرة، ليس لها شواهد من الشعر كما يرى إبراهيم أنيس[37].
- والثانية: مفاعيل، وهي كثيرة الاستعمال في الشعر الحديث خاصة، كما نجد في هذا النموذج للسياب:

وذا الفجر بأنـواره رمى الليل وأطيافَه
شذا الطير بأوكاره وهز الورد أعطافَهْ
وفي غمرة أوهامي
وفي يقظة آلامـي
بكى محبوبَـه القلبَ
عـزاءً قلبي الدامي[38]

حيث تشغل هذه التفعيلة الأجزاء التالية: (وذا الفجر – رمى الليل – شذا الطير – وفي غمر... – وفي يقظ..).

لكن الملاحظ أن هذه التفعيلة لا تبدو إلا في التقطيع، أما خلال الإنشاد، فإنه يحتاج إلى مد الصوت في آخرها لتعويض الساكن المحذوف[39]، وبذلك تعود هذه التفعيلة أيضاً إلى أصلها (مفاعيلن) لتبقى للهزج صورة واحدة متحققة هي: (مفاعيلن مفاعيلن) في كل أجزائه، مما يجعلنا نميل إلى رأي من جعله فرعاً من مجزوء الوافر. وما نذهب إليه بناء على كل ذلك هو أن ما دعا الشعراء في العصر الحديث إلى تركه هو استغناؤهم عنه بمجزوء الوافر لسببين: أولهما هو ما يتميز به هذا الأخير من خفة تعود إلى نسبة السكنات إلى عدد السكنات والحركات فيه التي لا تتجاوز 28،57 ٪ في مقابل الهزج الذي تصل فيه النسبة إلى 42،85 ٪ مما يجعله بعيداً عن الاعتدال[40]، وثاني السببين هو أن الوافر المجزوء يتيح استعمال (مفاعلتن) و(مفاعيلن) معاً، في مقابل الهزج الذي لا يتيح إلا إمكانية واحدة. ويمكن أن نلمس ذلك بوضوح في هذا النموذج لنزار قباني:

وصاحبتي إذا ضحكت

يسيل الليل موسيقا

تطوقني بساقية

من النهوند تطويقاً

فأشرب من قرار الرصدِ

إبريقاً فإبريقا[41]

حيث يستعمل الشاعر التفعيلتين (مفاعيلن/ مفاعلتن) معاً بنسبتين متساويتين.

ما نخلص إليه من كل هذا هو أن نزاراً قد ترك استعمال البحور التي

تركها جل الشعراء قديماً وحديثاً. ولا شك في أن لذلك أسبابه التي اختلف حولها الدارسون.

ولا نريد أن نترك هذه النقطة قبل أن نشير إلى بحر هو من شبه المهملات عند نزار، هو **المجتث** الذي احتل عنده المرتبة الأخيرة بنسبة تقل عن 1 ٪، حيث لا يتجاوز عدد قصائده أربعة موزعة بين دواوينه الأولى: «قالت لي السمراء» (1944م) و«طفولة نهد» (1998م) و«أنت لي» (1950م) لينصرف عنه الشاعر بعد ذلك انصرافاً تاماً. والحال أن هذا البحر لا يختلف في شيء عن البحور السابقة التي انصرف عنها الشعراء قديماً وحديثاً، فهو يكاد يكون منعدماً عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين[42]، أما حديثاً فقد احتل المرتبة الأخيرة عند شعراء أبوللو[43]، والمرتبة نفسها عند الشاعر الغنائي أحمد رامي بقصيدتين، وغاب عن الشوقيات ومن ديوان البارودي[44]، وديوان السياب وصلاح عبدالصبور وأدونيس، مما يدل على خطأ ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنه حظي باهتمام الشعراء المحدثين[45].

2 – تحتل البحور الصافية المراتب المتقدمة كلها في ترتيب البحور المستعملة عند نزار، وهي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك. وهذا ما يجعلها تحظى بنسبة استعمال عالية تفوق 82 ٪ (دون احتساب الوافر المجزوء والسريع اللذين يصبحان وزنين صافيين في قصيدة التفعيلة) في مقابل البحور المركبة التي تقل نسبتها عن 18 ٪، وهي: السريع والخفيف والبسيط والوافر والطويل والمجتث.

ويعود ارتفاع نسبة هذه البحور الصافية، فيما نراه، إلى ارتفاع نسبة قصيدة التفعيلة عند نزار (أكثر من 60 ٪ من الشعر الموزون) على حساب القصيدة العمودية. والواقع الشعري عنده يصدق ذلك، حيث جاءت كل قصائده التفعيلية على البحور الصافية بدون استثناء. ويكفي أن نمثل لذلك بدواوينه الأخيرة التي اختفت فيها القصيدة العمودية، وهي: «هوامش

على الهوامش» (1991م) و«خمسون عاماً في مديح النساء» (كتبت قصائده سنة 1994م) و«تنويعات نزارية على مقام العشق» (كتبت قصائده سنتي 1995-1996م) و«إضاءات» (1998م) والتي جاءت كل قصائدها على بحور صافية هي: الرجز والمتدارك والمتقارب والكامل والرمل، مع استثناء مقطع وحيد جاء على البسيط في (إضاءات)، وهو عمودي يؤكد ما ذهبنا إليه، هو:

ما لون عينيك؟ إني لست أذكره.

كأنني قبل لم أعرفهما أبداً.

إني لأبحث في عينيك عن قدَري

وعن وجودي.. ولكن لا أرى أحداً[46]

وإذا نحن أخذنا هذه البحور وأضفنا إليها السريع الذي احتل المرتبة السادسة بعد المتدارك مباشرة نجدها هي البحور نفسها التي أباحت نازك الملائكة نظم الشعر الحر عليها، تحتل كلها المراتب الأولى، مع استثناء بحرين هما الهزج ومجزوء الوافر، والأول منهما أهمله الشاعر وغيره من المحدثين كما مر بنا. وهذا ينقلنا إلى قضية أثيرت في إطار التجريب الإيقاعي للقصيدة المعاصرة هي قضية البحور الصافية والبحور المركبة. تقول السيدة نازك الملائكة موضحة موقفها من البحور المركبة: «وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها (...) وأما محاولة بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل»[47].

والواقع أن ما تشير إليه نازك هنا لا يشمل الشعراء الناشئين فقط، بل طرقه شاعر كبير أيضاً هو أدونيس في إطار التجريب الهادف إلى بناء مفهوم جديد للإيقاع. حيث يعد الخفيف من أكثر البحور استعمالاً في قصيدة التفعيلة

عنده إلى جانب قصائد قليلة جاءت على البسيط وقصيدة واحدة على المنسرح، إلا أننا نكتفي بهذا النموذج من الخفيف(48):

وجه يافا طفل هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض

في صورة عذراء؟ من هناك يرج الشرق؟

جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل صوت

شريد...(49)

وقد وصف أحمد المعداوي محاولات أدونيس في هذا الجانب بأنها ممعنة في التجريب(50). وهو ما يصدقه واقعه الشعري، حيث تأتي هذه المحاولات عنده معضودة بعناصر تجريبية أخرى يستهدف منها تحقيق مشروعه في تحطيم مفهوم الإيقاع. منها طول الأبيات، والبياضات كما هو واضح في النموذج السابق.

ونحن إذا جمعنا كل هذه المعطيات نخرج بنتيجة مفادها أن محافظة نزار على مفهوم الإيقاع اقتضت منه الوفاء لنظام التفعيلة الموحدة في قصائده الحرة، مما يجعله بعيداً عن التجريب الذي طرقه أدونيس في هذا الجانب. وهو ما يضعه إلى جانب شاعر يعد في إيقاعه من المحافظين هو بدر شاكر السياب الذي ليس له إلا قصيدة تفعيلية واحدة على بحر مركب هي «أفياء جيكور» التي جاءت على البسيط(51)، وذلك على خلاف ما ذهب إليه أحمد المعداوي من أن السياب يعد من المهتمين بالبحور المركبة في قصيدة التفعيلة(25). ويمكن أن نتبين هذا التوجه المحافظ في الإيقاع عند السياب من عدد قصائده العمودية الذي يبلغ مائة وأربعين قصيدة في الديوان بنسبة تصل إلى 66،66 ٪ من مجموع قصائده.

وهذه النتيجة تؤيد ما ذهبنا إليه منذ البداية من مراعاة التجربة الشعرية عند نزار للتواصل مع المتلقي، وهو الأمر الذي أبعده باستمرار عن النمط الحداثي الذي لا يرى الإبداع إلا في خرق المألوف، إذ لم يتردد أدونيس مثلاً

في خوض مختلف أشكال التجريب بما فيها تحطيم مفهوم الإيقاع المبني على التناسب، الذي فسره حازم بانتظام تتابع التفاعيل[53]، من خلال النظم على البحور المركبة في قصيدة التفعيلة، حيث يستدعي ذلك تتابعاً غير منتظم لتفعيلات مختلفة مرجعه بالأساس تفاوت طول الأبيات في هذه القصيدة كما تشهد بذلك نماذج كثيرة من شعره نمثل لها بهذا النموذج من الخفيف:

قبل أو بعد

يولد الكون مربوطاً بقرني غزالة مسحورة

راسماً ظله على الأشجار

غصن صوة له

غصن يزهر بين المسمار والمسمار

غصن عاشق حنان النار[54]

حيث تتوالى تفعيلتا الخفيف على الشكل التالي:

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن مفعولن

فاعلاتن متفعلن مفعولن

فعلاتن متفعلن

فعلاتن فعلاتن مستفعلن مفعولن

فعلاتن متفعلن مفعولن

فإذا كان تركيب التفاعيل مقبولاً عند القدماء، فلأنه كان خاضعاً لبنية البيت المبنية على تساوي الشطرين الذي يحفظ تنظيم الحركات والسكنات[55]. أما الشعر الحديث الذي أصبحت فيه المساواة بين الأبيات أمراً ثانوياً، فلا شك في أن ذلك يؤدي إلى تحطيم النظام كما تشهد بذلك الأبيات المستشهد بها سابقاً، مما يجعل هذه التجربة أدخل في ميدان التجريب

الذي تميز به أدونيس وتحاشاه شعراء كثيرون على رأسهم نزار، حفاظاً على مفهوم الايقاع المبني على التناسب.

3 - يعد **الرجز** أكثر البحور الصافية استعمالاً عند نزار. ومن ثم فإنه البحر الأكثر حضوراً في كل شعره بنسبة تصل إلى 26،89 ٪ من مجموع البحور. يأتي بعده المتقارب فالرمل فالكامل بنسبة متقاربة تتراوح بين 17،82 ٪ و14،29 ٪ ثم المتدارك بنسبة 9،41 ٪. أما المرتبة الأخيرة فيحتلها - كما تمت الإشارة - المجتث، مسبوقاً بالطويل بنسبة ضئيلة أيضاً هي 1،51 ٪ حيث لا يتجاوز عدد قصائده التسعة في الديوان كله.

وقد فسرنا في العنصر السابق تحكم الرؤية التواصلية عند نزار في إيثاره للرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك (مضافاً إليها السريع)، حيث أرجعنا ذلك إلى ميله لتحقيق التناسب الإيقاعي في قصيدة التفعيلة بالنظم على البحور الصافية التي استأثرت بهذه القصيدة.

غير أن هذا - وإن كنا لا نشك في صحته - غير كاف وحده لتفسير إيثار نزار لهذه البحور دون غيرها، والسبب في ذلك أن الاهتمام بها لم يبدأ فقط مع قصيدة التفعيلة، بل نجده حتى في قصائده العمودية، وإن كان حضورها يبدو أكثر جلاء في قصيدة التفعيلة بسبب التخلي عن البحور المركبة. ومن أجل توكيد ما قلناه ننظر في ترتيب البحور التي نظمت عليها دواوينه الأولى التي جاءت جل قصائدها عمودية:

الديوان	تاريخ صدوره	ترتيب البحور ذات المراتب الأولى
قالت لي السمراء	1944	السريع - المتقارب - الخفيف - الرمل والطويل
طفولة نهد	1948	الرجز - السريع - الخفيف - الكامل - المتقارب
أنت لي	1950	الرجز - السريع - المتقارب - الرمل...

فهذا الجدول يدلنا على احتلال الرجز والسريع والمتقارب والكامل

والرمل لمراتب متقدمة منذ المراحل المبكرة عند نزار، هو ما يعني أن النظم عليها لا يرتبط فقط بالنظم على قصيدة التفعيلة، وإنما يعود إلى أسباب أخرى قد تكون عائدة إلى هذه البحور في ذاتها أو إلى عوامل خارجة عنها.

وقد أجمل الشاعر محمد علي الرباوي هذه العوامل التي تدعو الشعراء عامة إلى الاعتناء ببحور بعينها دن غيرها في عاملين ذوي علاقة مباشرة بجانب التواصل فيما نراه: - العامل الأول هو الاستعمال: إذ يوثر أغلب الشعراء النظم على البحور التي كثر دورانها عند القدماء، ونظمت منها القصائد الجياد المشهورة.

- والعامل الثاني هو ما تحققه بعض البحور من غنائية بسبب ما توفره من توارث بين الحركات والسكنات يفوق ما توفره بقية البحور[56].

1.3. فإذا بدأنا بالعامل الأول، نجد أن أكثر البحور استعمالاً من الجاهلية إلى العصر الأندلسي مروراً بالإسلامي والأموي والعباسي هي: الطويل والوافر والبسيط والكامل والمتقارب والسريع والرجز والخفيف[57]. أما في العصر الحديث فنجد في مقدمة البحور المستعملة عند شعراء أبوللو: الكامل فالخفيف فالرمل فالبسيط فالطويل فالمتقارب[58]. ويأتي الطويل في المرتبة الأولى عند البارودي يليه الكامل فالبسيط والخفيف فالسريع. وفي الشوقيات يحظى الكامل بأعلى نسبة حضور، يأتي بعده الخفيف والوافر والبسيط والرمل[59].

ما نستخلصه من هذا هو أن البحور التي احتلت المراتب الأولى عند نزار قد احتلت مراتب مماثلة أو قريبة منها عند القدماء و«المحافظين» من المحدثين حيث حافظ كل من الكامل والرمل والمتقارب خاصة على إحدى المراتب الخمسة الأولى.. وهو ما قد نفسره، إضافة إلى ما ذهبنا إليه سابقاً، بميل الشاعر إلى البحور التراثية التي ألفتها الأذن وشكلت - بلا شك - المرجعية

الإيقاعية للجمهور العربي، وبارتباط التجريب الإيقاعي في الشعر المعاصر بالاهتمام بغير هذه البحور، حيث تراجع كل من المتقارب والكامل والرمل إلى مراتب متأخرة عند كل من صلاح عبدالصبور وأدونيس(60). بينما قفز المتدارك – الذي كان مهملاً عند جل الشعراء الذين أشرنا إليهم واحتل المرتبة الخامسة عند نزار – إلى مراتب متقدمة هي الثانية عند صلاح عبدالصبور بنسبة 21،11 ٪ والأولى عند أدونيس بنسبة 34 ٪، وهو الأمر الذي لا نجده عند شاعر محافظ هو بدر شاكر السياب الذي حظي عنده كل من الكامل والمتقارب بعناية خاصة وتراجع عنده المتدارك إلى المرتبة العاشرة.

غير أن ما قلناه سابقاً عن البحور التراثية التي اعتنى بها نزار يمدنا بملاحظتين لا تخلوان من دلالة:

- الأولى: هي أن الطول الذي كان من أكثر البحور حضوراً عند القدماء قد احتل المرتبة ما قبل الأخيرة عند نزار.
- والثانية: هي أن الرجز الذي غاب عند جل الشعراء والمحافظين من المحدثين واحتل عندهم مراتب متأخرة في أحسن الأحوال قد حظي باهتمام خاص عند نزار حيث احتل المرتبة الأولى بنسبة عالية هي 26،89 ٪.

هاتان الملاحظتان قد تبدوان مناقضتين لما توصلنا إليه من ميل نزار إلى البحور التراثية، وهذا ما سنرجئ التعليق عليه إلى ما بعد الوقوف على العامل الثاني في ميل بعض الشعراء إلى بحور دون غيرها.

2.3. رأينا أن أهم ما يميز الوزن هو التناسب بين الحركات والسكنات فيه. وقد أوضح حازم القرطاجني جانباً من هذا التناسب الذي يتميز به بحر عن بحر فقال: «وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعراً، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه ليونة وبساطة، والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه و لم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل. وهم يقصدون أبداً أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع

المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص. ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه»[61].

وهذا الكلام يعني أن أكثر الأوزان اعتدالاً واستجابة لشروط الإيقاع هي ما كانت نسبة السواكن فيها قريبة من ثلث عدد السواكن والمتحركات. وقد بين محمد علي الرباوي استجابة البحور التراثية لهذا الشرط، مما قد يعد دليلاً على صحته، حيث لاحظ أن نسبة السواكن تبلغ في الطويل 41 ٪ وفي البسيط 39 ٪ وفي الوافر 31 ٪ وفي الكامل 28 ٪. ويزداد اعتدال هذه البحور إذا كانت مزاحفة حيث تنزل النسبة في الطويل ذي العروض والضرب المقبوضين إذا دخل الزحاف على أجزائه إلى 33 ٪.

وهذا على عكس البحور الأخرى التي لم يهتم بها القدماء خاصة كالهزج والرجز والمجتث والخفيف... حيث تصل نسبة السواكن في بعضها إلى 42 ٪ أو 43 ٪[62]. وقد سبق أن أوضحنا تميز مجزوء الوافر عن الهزج في هذا الجانب، إذ لا تتعدى نسبة السواكن فيه 28،57 ٪ بينما تصل في الهزج إلى 42،85 ٪، مما يجعل الأول أقرب إلى الاعتدال الذي أشار إليه حازم. وهذا – بلا شك – عامل جعل نزاراً يستغني به عن الهزج في سعيه لتوفير شرط الغنائية في إيقاع شعره.

لكن ربط هذا العامل بالبحور الشعرية التي استعملها نزار يضعنا أمام مشكل طرحناه قبل قليل هو المتعلق بالطويل والرجز:

– **فالطويل** من البحور التي يعتدل إيقاعها إذا دخلها الزحاف، إضافة إلى أنه بحر تراثي، ومع ذلك احتل مرتبة متأخرة جداً عنده.

– أما **الرجز** فقد جاء عنده في المرتبة الأولى بنسبة حضور عالية رغم كونه منبوذاً عند القدماء، كما أنه بعيد عن الاعتدال الإيقاعي، حيث تقترب نسبة السواكن فيه من 43 ٪.

فهل يمكن أن نعد هذا توجهاً من نزار نحو التجريب، مما قد يقوض ما ذهبنا إليه من ميله إلى البحور التراثية وإلى الاعتدال الإيقاعي؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تناول كل من هذين البحرين على حدة.

– أما **الطويل** فيعود عدم اهتمام الشاعر به إلى ميله نحو البحور الصافية وتركه للبحور المركبة عموماً بسبب توجهه إلى قصيدة التفعيلة، إذ أصبح حضور هذه البحور ضعيفاً تقتسم فيه نسبة تقل عن 13 ٪ من مجموع قصائد الديوان. ويؤكد ما نقوله عن الطويل هنا أمران: أولهما أن هذا البحر ظل حاضراً في جل دواوينه التي حضرت فيها القصيدة العمودية، ولم يختف إلا باختفاء هذه القصيدة في أواخر الثمانينيات.

وثانيهما أن الفارق في النسبة بين هذا البحر وغيره من البحور المركبة فارق ضئيل كما يدل على ذلك جدول الاحصاء، مما يعني أن ترتيبه في المرتبة ما قبل الأخيرة لا يعني بحال تفضيل غيره من البحور المركبة عليه، حيث حضرت كلها في القصائد العمودية واختفت باختفائها.

– وأما **الرجز**، فهو من البحور التي قل استعمالها عند القدماء، كما مر بنا، والصورة الأصلية لتفاعيله تتضمن نسبة كبيرة من السواكن، مما يجعله موسوماً بالثقل وعدم الاعتدال. وقد ذكر القدماء للتام منه صورتين هما:

1) مستفعلن مستفعلن مستفعلن (2X)

2) مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولن.

فنسبة السواكن في الصورتين هي على التوالي: 42،85 ٪ و43،9 ٪، وهما نسبتان عاليتان جداً. غير أن العروضيين أجازوا في أجزائه الخبن والطي، واستحسنوا الأول منهما خاصة، وكرهوا فيها الخبل. قال ابن عبدربه: «بحور في حشو الرجز: الخبن والطي والخبل. فالخبن فيه حسن، والطي فيه صالح

والخبل فيه قبيح»[63]. والواقع أن هذا البحر يصير شديد الاعتدال بدخول هذين الزحافين عليه، حيث تصير نسبة السواكن في صورتيه مما يخبن أجزائهما أو طيها على التوالي: 33،33 ٪ و29،35 ٪ فالنسبة الأولى هي نسبة الثلث التي أشار إليها حازم والثانية قريبة منها قرباً شديداً. وهذا ما يجعلنا نجزم بأن إهمال القدماء لهذا البحر لا علاقة له بعدم اعتداله. فهو معتدل كما ذكرنا، والعروضيون استحسنوا منه هذه الصورة التي يأتي عليها معتدلاً – وهي خبن أجزائه أو طيها – ولهذا فإن الإعراض عنه يعود إلى أسباب أخرى خارجة عن جانبه الايقاعي، لعل إحداها أن ارتباطه بالأراجيز جعله وزناً شعبياً، مما نزل بقيمته في أعين الشعراء والنقاد على السواء: «فالناس في لهوهم وعبثهم، في أسواقهم وبيعهم وشرائهم، في بعض أغانيهم وغزلهم في دعايتهم وفكاهتهم، في القصص والحكايات، في كل ما يعرض لهم من شؤون حياتهم العادية التي تخلو من مواقف الجد والجلال، كانوا يعمدون إلى الرجز»[64].

وإذا عدنا إلى نزار، فإننا نجد استعمال هذا البحر يأتي عنده مطوي الأجزاء أو مخبونها، كما يتجلى ذلك في قصائده المغناة خاصة، والتي نختار منها هنا ثلاثة لنمثل بها لنسبة ورود هذه التفاعيل هي: «يدي» (غناء سمير حلمي) و«أسألك الرحيلا» (غناء نجاة الصغيرة) و«سر»[65] (غناء عبدالهادي بلخياط):

القصيدة	نسبة التفاعيل السليمة	نسبة التفاعيل المطوية أو المخبونة
يدي	٪ 41,42	٪ 58,57
أسألك الرحيلا	٪ 26.74	٪ 73,26
ســر	٪ 34.1	٪ 65,9

فهذا الجدول يمدنا بارتفاع في نسبة التفاعيل المطوية أو المخبونة. ولسنا نزعم أن هذا العامل هو وحده الذي وفر عناصر الغنائية لهذه القصائد، وإن كنا نرى فيه – مع ذلك – عاملاً مهماً، حيث يتيح طي «مستفعلن» أو خبنها

تخفيض نسبة السواكن فيها من 3/7 إلى 2/6، وهي نسبة الثلث التي توفرها البحور الأكثر استعمالاً عند القدماء كما مر بنا[66].

ولكي نلمس الاعتدال الذي تميز به هذا البحر عند نزار نأخذ هذا المقطع من قصيدة «أسألك الرحيلا»، وهي قصيدة غنتها نجاة الصغيرة:

بحق ذكرياتنا

وحزننا الجميل وابتسامنا

وحبنا الذي غدا أكبر من كلامنا

أكبر من شفاهنا

بحق أحلى قصة للحب في حياتنا

أسألك الرحيلا[67]

جاءت كل تفاصيل هذا المقطع محذوفة أحد الساكنين: الثاني أو الرابع، إلا تفعيلة واحدة هي التي تشغل كلمتي (للحب في) في البيت الخامس فقد جاءت سليمة، وبذلك فإن نسبة السواكن جاءت موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 33،33 ٪.
- البيت الثاني: 33،33 ٪.
- البيت الثالث: 33،33 ٪.
- البيت الرابع: 33،33 ٪.
- البيت الخامس: 38،46 ٪.
- البيت السادس: 36،36 ٪.

وهذا يعني أن أبيات هذا المقطع تقدم النسبة النموذجية للسواكن التي يجب أن يكون عليها اعتدال الوزن وهي الثلث، إلا البيتين الخامس والسادس اللذين جاءت النسبة فيهما «حائمة حول الثلث» كما قال حازم.

ويمكن أن نمثل لهذا الاعتدال الذي يصير إليه الرجز بنموذج آخر من قصيدة «أشهد أن لا امرأة إلا أنت) غناها كاظم الساهر:

أشهد أن لا امرأة

أتقنت اللعبة إلا أنتِ

واحتملت حماقتي عشرة أعوام كما احتملتِ

واصطبرت على جنوني مثلما صبرتِ

وقلّمت أظافري

ورتبت دفاتري

وأدخلتني روضة الأطفال

إلا أنت»(68)

يتكون هذا المقطع من ستة أبيات جاءت أغلب أجزائها مخبونة أو مطوية مما خفض من نسبة السواكن فيها، فجاءت موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 36،66 ٪.
- البيت الثاني: 36،66 ٪.
- البيت الثالث: 37،5 ٪.
- البيت الرابع: 33،33 ٪.
- البيت الخامس: 33،33 ٪.
- البيت السادس: 42،3 ٪.

فباستثناء البيت الأخير الذي حافظ فيه الرجز على بنيته الأصلية، نجد أن بقية الأبيات جاءت أقرب إلى الاعتدال، بحيث انخفضت نسبة السواكن فيها إلى الثلث (البيتان الرابع والخامس) أو أصبحت قريبة منه.

والنتيجة التي نخلص إليها هي أن الرجز - رغم انحطاط منزلته عند

القدماء لأسباب لا علاقة لها بإيقاعه الخاص – قد تميز حضوره عند نزار بقدر كبير من الغنائية والاعتدال، مما أهله لاحتلال المرتبة الأولى عنده من بين بقية البحور، وإن كان من المفيد أن نشير إلى أن صفة الغنائية هذه التي ميزته لا تعود إلى الاعتدال الذي أشرنا إليه وحده، بل تساهم فيها عناصر أخرى منها انتظام الأسباب والأوتاد والقافية وبنية البيت... وهو ما خصصنا له بحثاً مستقلاً غير هذا الذي نحن بصدده.

بقي أمامنا في البحور التي احتلت الصدارة عند نزار: المتقارب والكامل والرمل والمتدارك.

أما الكامل فقد حظي باهتمام الشعراء في مختلف العصور، وهو – إلى ذلك بحر شديد الاعتدال حيث تقل نسبة السواكن فيه عن الثلث، وهو لذلك لا يتأثر بإمكان إضمار تفاعيله، لأن الشاعر لا يلجأ إليها كثيراً، كما أنه لا يتأثر في أوزانه التسعة بما قد يصيبه من علل ترفع من نسبة سواكنه كما حدث في الكامل الثاني والسابع والتاسع حيث يصيبه القطع أو التذييل.

ويكفي أن نمثل لهذا الاعتدال الذي يحافظ عليه هذا البحر – رغم ما قد يصيبه من زيادة للسواكن أو تسكين للمتحركات – بكامليات نزار المغناة وهي: «طوق الياسمين» (غناء: ماجدة الرومي) و«أيظن» (غناء: نجاة الصغيرة) و«قولي أحبك» (غناء: كاظم الساهر)؛ حيث يبقى محافظاً على نسبة من السكنات قريبة من الثلث:

القصيدة	النسبة العامة للسكنات فيها
طوق الياسمين	٪ 38.14
أيظن	٪ 36
قولي أحبك	٪ 35.85

وهي نسب تبين اعتدال أبيات هذه القصائد كما يدل على ذلك هذا المقطع من قصيدة «قولي أحبك»:

قولي أحبك كي تزيد وسامتي

فبغير حبك لا أكون جميلا

قولي أحبك كي تصير أصابعي

ذهباً وتصبح جبهتي قنديلا

قولي أحبك كي يتم تحولي

فأصير قمحاً أو أصير نخيلا[69]

فنسب السكتات موزعة على الأبيات كما يلي:

- البيت الأول: 31،7 ٪.
- البيت الثاني: 34،14 ٪.
- البيت الثالث: 34،14 ٪.

وما قيل عن الكامل يقال عن المتقارب الذي حظي باهتمام الشعراء أيضاً. ولا يحتاج البيت التام منه إلا إلى قبض جزءين من تفاعيله حتى يعتدل وزنه، مع كون القبض في حشوه مستحسناً عند العروضيين[70]. وهذا كثير جداً في شعر نزار نمثل له بهذه الأبيات:

صديقةً، إن العصافير عادت

لتنقر من جعبة الحاصدة

أحبك أنقى من الثلج قلبا

وأطهر من سبحة العابدة

حملتِ اندفاعة هذا الصبيِّ

كما احتملت طفلها الوالدة

أحبك زوبعة من شبابٍ

بعشرين لا تعرف العاقبة[71]

فكل بيت من هذه الأبيات يضم تفعيلتين مقبوضتين، مما يجعل نسبة السواكن فيه لا تتجاوز 36،11 ٪، وهي نسبة قريبة جداً من الثلث.

أما **الرمل** فيمكن وضعه إلى جانب الرجز في كونه من البحور غير التراثية[72] وقد يكون ذلك راجعاً إلى ثقله الشديد حيث ذكر له العروضيون ست صور كلها كثيرة السواكن، إذ تصل نسبتها في الرمل الثاني إلى 43،58 ٪ وفي الرابع إلى 44،82 ٪ بسبب ما يلحق ضربه من قصر وتسبيغ على التوالي. وقد أباح العروضيون حذف السواكن من حشوه فاستحسنوا فيه الخبن وأجازوا الكف، غير أنهم كرهوا اجتماعهما[73]. وإذا نحن نظرنا إلى صوره الستة بحذف أحد الساكنين من كل جزء نجد أن أقصى نسبة من السواكن التي يتضمنها الرمل الرابع ذو الضرب المحذوفة والضرب المحذوف هي 31،25 ٪.

فالرمل إذن من البحور التي قد يصار بها إلى الاعتدال بإدخال الزحاف عليها. وهذه الإمكانية استغلها نزار إلى أبعد حد، فجاءت أغلب تفاعيله مخبونة كما يتضح من هذا النموذج المأخوذ من «قصيدة التحديات» (وهي قصيدة مغناة):

1 **أتحدى كل عشاقك يا سيدتي**

2 **من ملوكٍ**

ومشاهير

وقواد عظام

3 **أن يكونوا صنعوا تختك من ريش النعام**

4 **أو يكونوا أطعموا نهديك.. يا سيدتي**

5 بلح البصرة

أو توت الشام

6 أتحداهم جميعاً

أن يخطُّوا لك مكتوب هوى

7 كمكاتيب غرامي

8 أو يجيئوك على كثرتهم

9 بحروف كحروفي وكلام ككلامي(74)

فهذا المقطع يتكون من تسعة أبيات جاءت أغلب تفاعيلها مخبونة، مما جعل نسبة السواكن لا تتعدى في مجموعه 35،67 ٪ موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 38،78 ٪.
- البيت الثاني: 36 ٪.
- البيت الثالث: 36 ٪.
- البيت الرابع: 40 ٪.
- البيت الخامس: 33،33 ٪.
- البيت السادس: 36،66 ٪.
- البيت السابع: 33،33 ٪.
- البيت الثامن: 35،29 ٪.
- البيت التاسع: 33،33 ٪.

وإذا أضفنا إلى هذه الإمكانية التي يتيحها الإنشاد في كف أضرب البيت الثاني (عظام) والثالث (النعام) والخامس (الشام)، فإن هذه الأبيات تصير أكثر اعتدالاً، مما يقوم دليلاً على أن الرمل لا يختلف في إمكان اعتدال وزنه عما قلناه عن الرجز، ويزيد من ذلك دخوله في مجال الإنشاد والغناء.

- **المتدارك**: هو - مثل الرجز - بحر أعرض عنه القدماء فلم يلتفتوا إليه[75]. وهي قاعدة سار عليها أغلب الشعراء المحدثين، حيث نجده يحتل المرتبة العاشرة عند شعراء أبوللو بعد الرجز[76]، وهو غائب عن ديوان البارودي[77]، كما أنه يحتل مرتبة متأخرة جداً هي العاشرة عند السياب متلوا بالهزج والمنسرح، ويحتل مرتبة قريبة منها عند صلاح عبدالصبور هي الأخيرة بقصيدة واحدة.

ولعل الإعراض عن هذا البحر عند القدماء خاصة يعود إلى ما يطبعه من ثقل سبّبه كما يرى حازم بنية تفعيلته التي تتكون من تتابع سبب خفيف ووتد مجموع. يقول حازم: «ومن تلك الوجوه التي يقع بها التنافر والثقل تشافع الأجزاء الطويلة في أوساط الأشطار ونهاياتها وقوع الجزء المفرد صدراً، ومنها بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته والخفيف في صدره، وذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلن أربع مرات»[78].

وكل هذا الذي أشرنا إليه: ثقله - الذي قد يكون عائداً إلى ما أشار إليه حازم أو إلى غيره - وندرته عند الشعراء القدماء والمحدثين، يجعل استعماله أدخل في باب التجريب الذي أعرض عنه نزار انسجاماً مع رؤيته التي ترى وظيفة الإيقاع في تحقيق التواصل مع المتلقي. ومما يؤيد هذا أن المتدارك شكل عنواناً للتجريب عند أدونيس، حيث احتل عنده المرتبة الأولى بنسبة تصل إلى 34 ٪، إذا أضفنا إليها قصائد «الكتاب» التي جاء معظمها على هذا البحر، لتصبح النسبة أعلى من ذلك بكثير.

هذا - إذن - بإمكانه أن يفسر لنا سر إعراض نزار عن هذا اللون والتماس الغنائية في وزن آخر هو الخبب الذي احتل عنده المرتبة الخامسة بنسبة 9،5 ٪، واستأثر - رغم قلة قصائده مقارنة بالبحور المتقدمة عنه - بأعلى نسبة من قصائده المغناة، حيث بلغت سبعة هي: «قارئة الفنجان» و«رسالة من تحت الماء» و«كلمات»، و«يا ست الدنيا يا بيروت» و«اختاري» و«قصيدة الحزن» و«جسمك خارطتي».

ولعل أهم ما يمنح هذا الوزن خفة تميزه عن المتدارك هو تجنبه لما أشار إليه حازم من ابتداء تفاعيله بالخفيف وانتهائها بالثقيل، إذ إن تفاعيله هي عبارة عن توالي أسباب خفيفة وفواصل صغرى (على رأي من جعله مكوناً من فعِلن فعْلن) أو هي مبدوءة بسبب ثقيل ومنتهية بوتد مجموع – وكلاهما ثقيل – على رأي حازم الذي جعله مكوناً من توالي «متفاعلتن» مرتين في كل شطر(79).

ومع ذلك فإن هذا اللون يحوي صفة، على الأقل، بإمكانها أن تسيء إلى إيقاعه تتمثل في كثرة سواكنه لجواز إضمار «فعِلن» فيه لتتحول إلى «فعْلن».

وهذه الصفة تحضر حتى في بعض قصائده المغناة، حيث تبلغ النسبة العامة للسواكن في «رسالة من تحت الماء» 42،74 ٪، وهي نسبة مرتفعة، غير أن الشاعر يسعى إلى سد هذا الخلل بالتماس الإيقاع في عناصر أخرى منها الاعتناء بالقافية والمساواة بين الأبيات، كما يبدو بوضوح في هذا المقطع المأخوذ من قارئة الفنجان:

بحياتك يا ولدي امرأةً

عيناها سبحان المعبودْ

فمها مرسوم كالعنقود

ضحكتها موسيقى ووردْ

لكن سماءك ممطرة

وطريقك مسدود مسدودْ(80)

وهذا يمكن أن نلحظه في جل خببياته. وبذلك يكون نزار قد أضفى على هذا الوزن غنائية جعلت قصائده تحتل المرتبة الأولى في ترتيب قصائده المغناة بنسبة تصل إلى حوالي 35 ٪.

****

النتيجة التي نخلص إليها بعد كل هذا هي أن الرؤية التواصلية عند نزار قد تحكمت في استعماله لبحور الشعر، إذ جاء هذا الاستعمال محافظاً على مفهوم الإيقاع وذلك من خلال:

- الاعتناء بالبحور التراثية، والتي كثر استعمالها عند الشعراء حفاظاً على المعايير الفنية المشتركة بينه وبين الجمهور، وإهمال ما أهمله الشعراء قديماً وحديثاً (المنسرح والهزج والمديد والمقتضب والمضارع).
- النظم على البحور الصافية في القصائد الحرة تجنباً للتجريب الذي تميز به أدونيس خاصة، وسعياً إلى تحقيق التناسب الايقاعي في هذه القصيدة بعد تخليها عن نظام الشطرين، مما جعل كل قصائده المغناة تأتي على البحور الصافية (الكامل والرمل والرجز والخبب) باستثناء قصيدتين اثنتين جاءتا على البسيط.
- استغلال الإمكانات الإيقاعية للبحور التي أهملها القدماء (كالرجز والرمل والخبب) مما جعلها تتحول عنده إلى بحور غنائية يحقق فيها نسبة عالية من الاعتدال. وهو ما قد يدل على أن إهمال القدماء لها لم تكن له علاقة بإيقاعها الخاص (كما رأينا في حالة الرجز).

ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن استشهادنا بالقصائد المغناة لا يعني ضرورة أنها أكثر غنائية من غيرها، وإنما أردنا التقريب بإيراد ما تجسد فيه هذا الجانب، وإلا فإن هناك قصائد لا تقل أوزانها استجابة للغنائية عن تلك المغناة فعلاً، في مقدمتها: المجزوءات.

ثانياً: المجـزوءات:

أشرنا سابقاً إلى أن مفهوم الإيقاع في الشعر العربي مبني على ارتباطه الوثيق بالغناء وهذا ما جسده نزار من خلال البحور التي نظم عليها قصائده، سعياً منه إلى تحقيق التواصل مع الجمهور، وهذه الغنائية تتحقق في الوزن

سواء أكان طويلاً أم قصيراً، غير أن ما لاحظه كثير من الباحثين هو أن الأوزان القصيرة قد ارتبطت في نشأتها بمجالس الطرب والغناء التي انتشرت بشكل كبير خلال العصر العباسي وبعده، وهو ما يجعل هذه الأوزان وليدة هذا العصر الذي ازدادت فيه قيمة الغناء الشعبي. يقول إبراهيم أنيس: «بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها (...) ونظموا منها أشعاراً كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين، فكان الشاعر في غالب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمغن أو جارية تصنع لها الأنغام وترددها في مجالس الخلفاء أو الوزراء، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثروا من نظمها ووجدت ارتياحاً إليها من عامة الناس وخاصتهم»[81]. وإلى هذا المذهب ذهب سيد البحراوي[82]، كما أن جمال الدين بن الشيخ لاحظ أن هذه الأوزان قد بلغت أعلى نسبة لها في هذا العصر عند أبي نواس والحسين بن الضحاك. وهي 22 ٪[83]. وهذا، بلا شك، لا يمكن فصله عن المنهج الشعبي في الطرب والمجون عند هذين الشاعرين. أما عبدالله الطيب فقد أشار في أكثر من موضع إلى هذا المعنى، من ذلك حديثه عن مجزوء المتقارب الأول ومنهوك البسيط ومجزوء المنسرح التي سماها بالبحور الشهوانية، ثم قال مفسراً سبب هذه التسمية: «وهذه البحور سميناها شهوانية، لأن نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به في مجالس السكر والرقص المتهتك المخنث»[84].

وما أشار إليه هؤلاء الباحثون تؤيده الإحصاءات المتوافرة لدينا أيضاً حول الشعر الحديث، حيث تبلغ نسبتها عند أبوللو 31 ٪ من مجموع أوزان الشكل التقليدي[85]. وهي تصل عند الشاعر الغنائي أحمد رامي إلى 16،66 ٪ من مجموع قصائد الديوان. أما جزؤه الخاص بالأغاني فتبلغ فيه نسبة عالية هي 45،16 ٪ جاءت في أغلبها ممزوجة بالأوزان التامة، كما نجد في هذا المقطع من قصيدة «قصة حبي» التي غنتها أم كلثوم:

كيف أنسى ذكرياتي وهي أحلام حياتي
إنها صورة أيامي على مرآة ذاتي
عشت فيها بيقيني وهي قرب ووصالْ
ثم عاشت في ظنوني وهي وهم وخيالْ
ثم تبقى لي على مر السنين وهي لي ماض من العمر وآت[86]

وهو على مجزوء الرمل باستثناء البيت الأخير الذي جاء تاماً على وزن الرمل الأول، مما يؤكد صحة ما ذهب إليه كثير من الباحثين من ارتباط هذه الأوزان بالغناء.

بهذا – إذن – تتضح أهمية اعتناء نزار بهذه الأوزان، فهي بلغت عنده تسعة وأربعين قصيدة، غير تلك التي مزجها بالأوزان التامة بنسبة تصل إلى 8،13 ٪ من مجموع قصائد الديوان الموزونة، وإلى 21،39 ٪ من مجموع قصائده العمودية، ولا يفوقه من الشعراء المعاصرين الذين طالعنا شعرهم إلا السياب بنسبة عالية جداً هي 18،13 ٪ من مجموع قصائد الديوان، وهو ما يبين انسجام هذه الأوزان مع التوجه الغنائي للإيقاع عند نزار. وما يزيد من تأكيد ذلك أن أدونيس الذي وقف باستمرار ضد غنائية الشعر وإنشاده لم يتجاوز عدد المجزوءات في ديوانه أربعة بنسبة ضئيلة هي 1،04 ٪ من مجموع قصائد الديوان، وهو العدد نفسه الذي نجده عند صلاح عبدالصبور بما يشكل نسبة 5،63 ٪. أما البحور التي جاءت مجزوءة عند نزار فهي الرجز والكامل والمتقارب والمجتث والوافر والبسيط موزعة على الشكل التالي:

الأوزان المجزوءة	عدد قصائده في الديوان	نسبته إلى مجموع البحور
مجزوء الرجز	23	٪ 46.94
مجزوء الكامل	08	٪ 16.33
مجزوء المتقارب	06	٪ 12.24
مجزوء المجتث	04	٪ 8.16
مجزوء الوافر	03	٪ 06.12
منهوك الرمل	02	٪ 04.08
منهوك البسيط	01	٪ 02.04
منهوك المتقارب	01	٪ 02..04
مجزوء الرجز	01	٪ 02..04
المجموع	49	٪ 100

أول ما يلفت انتباهنا في هذا الجدول هو هيمنة أوزان البحور الصافية التي تمثل نسبتها من المجزوءات النسبة نفسها التي تمثلها البحور الصافية من بقية البحور. فإذا كانت هذه الأخيرة تمثل نسبة 83،13 ٪، فإن مجزوءاتها تمثل 83،67 ٪ من بين بقية المجزوءات. وإذا أضفنا إليها مجزوء الوافر الذي يصبح وزناً صافياً فإن النسبة تصل إلى 90 ٪. وهذا له دلالة تصب فيما كنا قد ذهبنا إليه من ارتباط توجه الشاعر نحو البحور الصافية برؤيته الغنائية للإيقاع، حيث تمكن هذه البحور الشاعر من النظم على الشكلين العمودي والتفعيلي دون أن يضطره ذلك إلى الخروج عن تجسيد هذه الرؤية في شعره.

ويصب في اتجاه الملاحظة السابقة محافظة المخزونات في ترتيبها على الرتب نفسها التي تحتلها بحورها التامة، مع فارق بسيط يمس مجزوء الرمل – الذي تراجع إلى مرتبة متأخرة – وتبادل المتقارب والكامل للرتبتين الثانية والثالثة بفارق ضئيل في عدد القصائد غير ذي دلالة هو اثنتان، حيث احتل مجزوء الكامل المركز الثاني وتراجع مجزوء المتقارب إلى المركز الثالث. أما مجزوء

الرجز فقد استأثر بالمركز الأول بنسبة تكاد تصل إلى نصف عدد المجزوءات هي 46،93 ٪. وكنا قد أشرنا إلى أن الكامل من البحور الغنائية المعتدلة، لا يتأثر، عند نزار خاصة، بالزحاف ولا بما قد يصيبه من زيادة السواكن، وهذه النتيجة تنسحب حتى على مجزوءات هذا البحر التي لم تخضع لزحاف التسكين (الإضمار) إلا بالقدر الذي تحافظ به على اعتدالها كما نجد في هذا المقطع المأخوذ من قصيد «بيتي»:

في حرجنا المدرور شوحا

سقف منزلنا اختفى

حرسْه خمس صنوبراتِ

فانزوى وتصوفا

نسج الثلوج عباءةً

لبس الزوابع معطفا

وبدخنة من غزْلِ مغزلهِ

اكتسى وتلفلفا

الطِّيب بعض حدودهِ

أترد أن لا يعرفا

وحدود بيتي غيمة

عبرت وجنح رفرفا[87]

فالإضمار لم يدخل إلا على إحدى عشرة تفعيلة من مجموع ثمانية وعشرين يتكون منها هذا المقطع، مما يجعل وزنه محافظاً على اعتداله، حيث إن أقصى ما يحتويه البيت الواحد من تفاعيل مضمرة: اثنتان، باستثناء البيت الأول، الذي بلغ فيه العدد ثلاثة. كما أن مما يزيد من اعتدال هذا المقطع غياب القطع والتذييل عن أبياته، وهي ميزة تطبع مجزوءات هذا الوزن عامة عند نزار.

والمتقارب أيضاً من البحور التي يسهل اعتدالها، إذ لا يحتاج البيت منه إلا إلى قبض بعض تفاعيله، ومجزووه أيضاً لا يخرج عن هذه القاعدة، فقد استعمله نزار في أغلب الأحيان بقبض بعض أجزائه كما نجد في هذا المقطع:

أسوح بتلك العيونْ

على سفن من ظنونْ

أنا فاتح الصحو فاتحْ

هذا النقاء الحنونْ

أشق صباحاً أشقُّ

ضميراً من الياسمينْ



وتعلم عيناك أني

أجدف عبر القرون(88)

حيث لا يخلو بيت من تفعيلة مضمرة ومنها ما يتضمن اثنتين كالبيتين الأول والثاني، مما يمنح هذا الوزن اعتدالاً لا يقل عن ذلك الذي تتميز به أوزان المتقارب التام.

ولا يخرج نزار في تعامله مع مجزوء الرجز عن هاته القاعدة، إذ أكثر من خبن أجزائه أو طيها لما يوفره ذلك من خفة لهذا البحر عموماً كما رأينا سابقاً. وهو ما نلمسه بوضوح في مجزوءاته التي نمثل لها بهذا المقطع من قصيدة «الموعد» التي تبلغ فيها نسبة التفاعيل المخبونة أو المطوية 70،83 ٪:

وموعدٍ لها معي

أرمي إليه أذرعي

يهتف بي من شفةٍ

أنيقة التجمع

قال: نلاقيك على

شريط لون ممتع

وجهتنا شواطئ العطر

السخي الممرع (89)

فهذا المقطع لا يضم غير أربعة أجزاء سليمة موزعة على البيت الأول والثالث والرابع. أما بقية التفاعيل فجاءت مخبونة أو مطوية، مما يزكي ما كنا قد ذهبنا إليه آنفاً من أن الشاعر قد تعامل مع هذا البحر وغيره من البحور بأسلوب أكسبها جميعاً اعتدالاً ينسجم مع موقفه من الإيقاع المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالغناء. ومن جانب آخر، فإننا إذا نظرنا إلى توزيع هذه المجزوءات في الديوان نجد ثلاثة وثلاثين قصيدة منها موزعة بين مجموعتين فقط هما «طفولة نهد» (1948م) و«أنت لي» (1950م) بما يشكل نسبة 67,34 ٪، فضم الأول ست عشرة مجزوءة وضم الثاني سبع عشرة، بينما جاءت النسبة القليلة المتبقية متناثرة بين جل دواوينه حتى نهاية الثمانينات حيث توقف عن كتابة القصيدة العمودية ؛ وهو ما يشهد بأن الشاعر قد شهد في فترة السنوات الثلاثة هاته (1948–1950م) اهتماماً حقيقياً بهذه الأوزان لم يشهده في الفترة التي سبقتها ولا في تلك التي تلتها. فديوان «قالت لي السمراء» (1944م) لم يضم غير مجزوءتين، كما أن ديوان «قصائد» قد انخفض فيه العدد إلى ست قصائد ليستمر في الانخفاض التدريجي بعد ذلك فيما تبقى من دواوين.

هذا إذا ربطناه بتطور أشكال القصيدة عند نزار بمدنا بملاحظة مفادها أن الصعود الكبير في نسبة المجزوءات الذي ضمه«طفولة نهد» و«أنت لي» قد جاء سابقاً لتحول شهدته الكتابة الشعرية عنده يتمثل في الانتقال إلى قصيدة التفعيلة الذي جسده ديوان «قصائد» (1956م)، إذ بعد أول ديوان يتم فيه الانتقال الحقيقي إلى قصيدة التفعيلة، باستثناء محاولتين سابقتين جاءت أولاهما ضمن ديوان «قالت لي السمراء» بقصيدة واحدة، وتمثلت الثانية في قصيدة

«سامبا» (1949م) التي استفاد فيها الشاعر من الأشكال التجريبية في الشعر العربي، إذ جاءت قوافيها على النظام التالي: أ ب أ ج د د ج هـ و و هـ.

وبذلك فإن «طفولة نهد» و«أنت لي» بما تضمناه من اعتناء بالمجزوءات يمثلان مرحلة انتقالية في تحول الكتابة الشعرية عند نزار من فترة سيطرت فيها القصيدة العمودية إلى أخرى أصبحت تتزايد فيها أهمية قصيدة التفعيلة، مما يجسد مبدأ التدرج الذي آمن به نزار في كل تجديد، بحيث لا يمكن الانتقال إلى شكل فني جديد إلا بالانطلاق من الموروث الفني المشترك بين المبدع والمتلقي، ليتم بذلك أداء الوظيفتين معاً: وظيفة التجديد ووظيفة التواصل، وهذا يختلف عن الطريقة الانقلابية التي نهجها أدونيس منذ «قصائد أولى» تجسيداً لرؤيته في تخييب أفق انتظار المتلقي وخلخلة قيمه الفنية الموروثة.

وما يؤيد صحة ما ذهبنا إليه من أن المجزوءات قد مثلت مرحلة وسطى في الانتقال التديجي عند نزار من الشكل التقليدي بأوزانه التامة) إلى الشكل الجديد (المعتمد على التفعيلة) أن مجزوءات ديوان «أنت لي» (1950م) جاءت مطبوعة بطابع التجريب الذي نلمسه في تجاور المجزوء إلى المنهوك، بحيث ضم قصيدتين من هذا الوزن أولاها على منهوك الرجز – هي قصيدة «تطريز» – والثانية على منهوك المتقارب – هي قصيدة «خضر» – مع الإشارة إلى أن هذا الوزن جاء في القصيدة الأولى معضوداً بتعدد القافية كما نلمس في هذه الأبيات:

من نهوندٍ أم رجزٍ

أم من جراحات الكرز

من انهدال المخمل

وعزة التخيُّل

كنتِ وقال الله لي

أدميت فيها معولي(90)

وهذا يمكن اعتباره تمهيداً للانتقال الحقيقي نحو تعدد القافية الذي ستجسده قصيدة التفعيلة بشكل واضح منذ ديوان «قصائد».

وبهذا، فإن المجزوءات قد جاءت مستجيبة للرؤية التواصلية في تجديد الإيقاع عند نزار من خلال جمعها بين خاصيتين تمثلان قطبي هذه الرؤية هما:

- محافظتهما على الطابع الغنائي للإيقاع، مما جعل قصيدة منها تجد سبيلها نحو الغناء هي قصيدة «سر»(91) التي غناها عبدالهادي بلخياط.
- تجسيدها مبدأ التدرج في التجديد بالانطلاق من موروث المتلقي قصد الوصول إلى الأشكال الجديدة، مما يؤهل القصيدة لأداء وظيفتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى هما: وظيفة التجديد (تجديد الذوق الفني) ووظيفة التواصل.

ولا تشذ الانزياحات الإيقاعية، التي تمثل مجالاً واسعاً للتجريب عند شعراء الحداثة، عن هذه القاعدة في تحقيق التواصل مع المتلقي عند نزار، وهو ما يعتبر موضوع بحث مستقل نعرض له مستقبلاً إن شاء الله.

الهوامش

(1) الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت)، ص 51.

(2) المستطرف في كل مستظرف، للأبشيهي، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت 1986م، 320/2.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تأليف الإمام ابن رشيق القيرواني، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، ط 1، دار المعرفة، بيروت 1988م، 268/1.

(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986م، حازم القرطاجني، ص 263.

(5) تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ط 1، الدار العالمية للكتاب، المغرب 1990م، ص 294.

(6) منهاج البلغاء، ص 263.

(7) زمن الشعر، أدونيس، ط 3، دار العودة، بيروت 1983م، ص 39.

(8) يصرح أدونيس بأن التحول نحو الكتابة الجديدة بدأ مع كتاب التحولات والهجرة (1955م) وتجلى بشكل واضح في مفرد بصيغة الجمع (1977م)، انظر الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، ط 5، بيروت 1988م، 6/1.

(9) من المفيد أن نشير هنا إلى أن التعامل مع البحور، عند أدونيس خاصة، قد تميز بكثير من الخرق كما سنشير إلى ذلك بين الحين والحين في أثناء هذا البحث.

(10) الأعمال الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، ج 7 (الأعمال النثرية)، ط 1، بيروت 1993م، ص 44-45.

(11) نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة (حسن مخافي) ندوة مجلة الآداب، ع 12/11 نوفمبر – ديسمبر 1998م، ص 84.

(12) الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبداللطيف، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990م، ص 48.

(13) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصياغتها، عبدالله الطيب، ط 2، دار الفكر، بيروت 1970م، ص 183.

(14) موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، ط 4، دار القلم، بيروت (د.ت)، ص 106.

(15) عروض الشعر العربي: قراءة نقدية توثيقية، محمد العلمي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 2008م، 22/1.

(16) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.

(17) منهاج البلغاء، ص 243.

(18) نفسه، ص 243.

(19) عروض الشعر العربي، 22/1.

(20) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.

(21) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1006م، ص 279.

(22) المرشد، عبدالله الطيب، ص 73.

(23) نفسه، ص 57.

(24) عروض الشعر العربي، ص 12.

(25) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218–220.

(26) نفسه، ص 124.

(27) المرشد، ص 831.

(28) لسان العرب، للعلامة ابن منظور الافريقي المصري، دار الفكر (د.ت)، 390/2–391، مادة (هزج).

(29) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.

(30) عروض الشعر العربي، ص 21/1.

(31) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.

(32) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، الدكتور سيد البحراوي، ص 41.

(33) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.

(34) في علمي العروض والقافية، دكتور أمين علي السيد، ط 4، دار المعارف، القاهرة 190م، ص 109.

(35) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.

(36) المرشد، ص 104.

(37) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 127.

(38) قصيدة: على الشاطئ، ديوان بدر شاكر الساب، 106/2.

(39) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 124.

(40) سنعود إلى الحديث عن هذه النقطة بتفصيل فيما يأتي من صفحات.

(41) قصيدة: ضحكة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، ط 14، 1998م، 223/1.

(42) عروض الشعر العربي، 22/1.

(43) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 41.

(44) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218-220.

(45) نفسه، ص 127.

(46) إضاءات: نزار قباني، ط 1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998م، ص 81.

(47) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت 1983م، ص 86-87.

(48) قد يعد من المجتث التام أيضاً لتوالي فاعلاتن مرتين بعد كل مستفعلن، إلا أن هذا يعتبر عند العروضيين أيضاً مجتثاً من الخفيف (في علمي العروض والقافية، أمين علي السيد، ص 125).

(49) مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، الأعمال الكاملة، أدونيس، ط 5، بيروت 1988م، 253/2.

(50) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المعداوي، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993م، ص 69.

(51) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1997م، 186/1.

(52) أزمة الحداثة، ص 69.

(53) منهاج البلغاء، ص 259.

(54) وجه البحر، الأعمال الكاملة، أدونيس، 244/2.

(55) انظر في ذلك أقسام تناسب الأوزان عند حازم القرطاجني ضمن منهاج البلغاء، ص 259.

(56) العروض: دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، ص 176-177.

(57) نفسه، ص 151، والشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ص 246، وانظر كذلك عروض الشعر العربي لمحمد العلمي، 21/1-22.

(58) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 41.

(59) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218-220.

(60) احتل الكامل والمتقارب المرتبتين السادسة والسابعة عند أدونيس، بينما احتل كل من الرمل والمتقارب المرتبتين الأخيرتين عند صلاح عبدالصبور.

(61) منهاج البلغاء، ص 267.

(62) العروض، محمد علي الرباوي، ص 176.

(63) العقد الفريد، ابن عبدربه الأندلسي، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م، 461/5.

(64) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 142.

(65) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 211/1 – 714/1 – 483/1.

(66) مما يجعلنا نعيد النظر فيما ادعته نازك الملائكة من أن زحاف «مستفعلن» هو مصدر ركاكته في الشعر المعاصر (قضايا الشعر المعاصر، ص 110).

(67) أسألك الرحيلا، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 715/1.

(68) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، نزار قباني، 741/2.

(69) قولي أحبك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 760/2.

(70) انظر العقد الفريد 476/5.

(71) إلى مصطافة، الأعمل الكاملة، نزار قباني، 57/1.

(72) نسبته من الجاهلية إلى العصر الأموي لا تتجاوز 1،5 على ما ذكر محمد العلمي في عروض الشعر العربي، 21/1-22.

(73) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص 127، والعقد الفريد، 464/5.

(74) قصيدة النجديات، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 48/2-49.

(75) هو شبه منعدم عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين، انظر عروض الشعر العربي، 21/1-22.

(76) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 41.

(77) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218-220.

(78) منهاج البلغاء، ص 231.

(79) منهاج البلغاء، ص 231.

(80) قارئة الفنجان، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 639/1.

(81) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس. ص 119.

(82) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 56.

(83) الشعرية العربية، ص 263.

(84) المرشد، ص 86-87.

(85) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 62.

(86) ديوان أحمد رامي، دار العودة، بيروت 1987م، ص 248..

(87) بيتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 287/1.

(88) رحلة في العيون الزرق، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 297/1.

(89) الموعد، نفسه، 150/1.

(90) تطوير الأعمال الكاملة، نزار قباني، 199/1.

(91) نفسه، 211/1.

مراجع البحث

(1) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. أحمد المعداوي، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993م.

(2) إضاءات، نزار قباني، ط 1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998م.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت:

- ج 1: ط 14، 1998م.
- ج 2: ط 8، 1998م.
- ج 3: الأعمال السياسية، ط 3، 1993م.
- ج 4: ط 14، 1993م.
- ج 5: ط 24، 1998م.
- ج 6: الأعمال السياسية، ط 1، 1993م.
- ج 7: الأعمال النثرية، ط 1، 1993م.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، ط 5، بيروت 1988م.

(5) تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ط 1، الدار العالمية للكتاب، المغرب، 1990م.

(6) الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبداللطيف، ط 1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990م.

(7) ديوان أحمد رامي، دار العودة، بيروت 1987م.

(8) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1997م.

(9) ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة، بيروت، 1998.

(10) زمن الشعر، أدونيس، ط 3، دار العودة، بيروت 1983م.

(11) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996م.

(12) العروض، دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، بحث لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني، خزانة كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب (مرقونة).

(13) عروض الشعر العربي: قراءة نقدية توثيقية، محمد العلمي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 2008م.

(14) العقد الفريد، تأليف أبي عمر بن عبدربه الأندلسي، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م.

(15) العمدة في محاسن الشعر وآدابه: تأليف الإمام ابن رشيق القيرواني، تحقيق: الدكتور محمد قرقران، ط 1، دار المعرفة، بيروت 1988م.

(16) في علمي العروض والقافية، دكتور أمين علي السيد، ط 4، دار المعارف، القاهرة 1990م.

(17) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت 1983م.

(18) لسان العرب، للعلامة ابن منظور الإفريقي المصري، دار الفكر (د.ت).

(19) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، ط 2، دار الفكر، بيروت 1970م.

(20) المستطرف في كل فن مستظرف، للأبشيهي، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت 1986م.

(21) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986م.

(22) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، الدكتور سيد البحراوي، ط 2، دار المعارف، القاهرة 1991م.

(23) موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس ط 4، دار القلم، بيروت (د.ت).

(24) الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت).

(25) نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ندوة مجلة «الآداب» بمشاركة نجيب العوفي ورشيد المومني وحسن مخافي، إعداد عبدالحق لبيض، مجلة الآداب، ع: 12/11 نوفمبر – ديسمبر 1998م.

قصيدة النثر في ضوء الحداثة، نحو اللانمط أو مسار إلغاء التغاير

سعيد أراق

«وأستلقي فخورًا بكوني تذوقت طعم الحياة ونسغ المكابدة في ذوات أخرى غير ذاتي»(1).

شارل بودلير

لقد أكد «فكتور هوجو» Victor Hugo أن «الأدب يوجد لدى بعض الشعوب القليلة، أما الشعر فموجود لدى كل الشعوب»(2). ومن هذه الزاوية، فالشعر ظاهرة كونية، وهو بالإضافة إلى ذلك ظاهرة إنسانية متحولة ومنفتحة -بحكم نوابضها الإبداعية والجمالية الداخلية - على ولوجيات وإمكانات شكلية وصيغ بنائية متحفزة وجديدة. ولا شك أن قصيدة النثر تقع سياقيًا ضمن هذا المدِّ الجمالي والفني الذي تأتي به رياح الشعر ونفحات الشعراء. ولئن كان منطق الإبداع والتجديد يسوغ الانفتاح الجريء على أشكال وصيغ مبتكرة وطريفة، فإن مفهوم قصيدة النثر يطرح قضية التجنيس على المحك، إذ كيف نفسر هذا الجمع بين الشعر والنثر في نفس المُنجَز النصي؟ كيف تتحول القصيدة إلى نقيضها الموضوعي المتمثل نصيًا وبلاغيًا في النثر؟ أو كيف يرتقي النثر إلى شعر ويتوحَّدُ به أَجْناسيًا؟ ألا ينطوي مفهوم «قصيدة النثر» على مفارقة اصطلاحية هجينة وغير مستساغة؟

إن الحدود البنائية والنصية التي أقامتها نظرية الأجناس بين الأشكال الأدبية المعروفة، تلعب دورًا تصنيفيًا أساسيًا لأنها تتيح للمتلقي إمكانية ضبط وحصر الأشكال الأدبية بشكل تتوافق فيه مع أفق انتظاره. ولا شك أن هذا الدور التصنيفي الذي قامت به إلى حد الآن نظرية الأجناس الأدبية، يجد نفسه مستنفدًا وفي حاجة لإعادة بناء جديدة. ففي حالة «قصيدة النثر» مثلا تتراخى الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، وتتحول اللغة إلى كيان خلاسي غير قابل للتعيُّن وفق المنطق التقليدي القائم بلاغيًا ونصيًا على ثنائية شعر/ نثر. ومن هذا المنطلق، أثارت «قصيدة النثر» – ولازالت – العديد من التحفظات. إلا أن ذلك لم يمنع من تحولها إلى جنس أدبي قائم بذاته ومفعم بعناصر خصوصيته وفرادته. إن قصيدة النثر تمثل «نصًا مفتوحًا عابرًا للأنواع» على حد تعبير عز الدين المناصرة في دراسته المسهبة التي ضمنها كتابه «اشكاليات قصيدة النثر».

قصيدة النثر: النشأة الأولى

يتفق الباحثون على أن «ألويسيوس برتران» Aloysius Bertrand هو أول من كان وراء ظهور قصيدة النثر، وذلك بعد أن أصدر ديوان Gaspard de la nuit سنة 1842م بالتحديد. إلا أن هناك من يرجع الفضل في ظهور قصيدة النثر إلى شعراء سابقين آخرين أمثال «إيفاريست بارني» في ديوانه الذي يحمل عنوان chansons madécasses سنة 1787م، و«ألفونس راب» بديوانه (1835) l'album d'un pessimiste، والشاعر الألماني «نوفاليس» في ديوانه الذي تتداخل فيه قصائد شعرية ونثرية، والذي يحمل عنوان (1800 Hymnes à la nuit). إلا أن ملاحقة البوادر الأولى لظهور قصيدة النثر، قد تقودنا إلى الحديث عن مجموعة من الشعراء الآخرين الذين خصصوا حيزًا مهما لقصيدة النثر في دواوينهم، أمثال «شارل بودلير» في ديوانه Le spleen de Paris، و«آرثور رامبو» في ديوانه Illuminations. بالإضافة

إلى الشاعر الألماني «هيلغا نوفاك» من خلال ديوانه Palisaden (الحبائك، 1935م)، والشاعر الأمريكي «روبرت بلي» من خلال ديوانه The morning glory (فتنة الصباح 1975م).

وإذا تجاوزنا هذا الاختلاف في تحديد الرائد الطليعي الأول لقصيدة النثر، يمكن القول إن مرحلة الستينيات من القرن الماضي هي التي عرفت الانتشار القوي لهذا الشكل الشعري خارج فرنسا بل وخارج أوربا نفسها، خاصة بعد أن أصدرت «سوزان برنار» أول دراسة تأصيلية وأكاديمية لقصيدة النثر في فرنسا. وقد نشرت هذه الدراسة في كتاب يحمل عنوان: «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا». ويذكر الشاعر المغربي محمد بنيس «أن قصيدة النثر كانت منتعشة في باريس منذ 1857م، وعاشت عصرها الذهبي، حسب ميشيل ساندراس، بين 1869م و1889»[3]. أما في العالم العربي فلم تصبح موضوعًا للمناقشة والتمثل إلا بعد صدور كتاب «سوزان برنار»، يقول محمد بنيس: «لم يفطن شعراء بيروت، المتعلمون بالفرنسية، وفي مقدمتهم أدونيس وأنسي الحاج خصوصاً، إلى ما يحدث في باريس، سنوات قبل صدور كتاب سوزان برنار. كما لم يكونوا من قبل فطنوا إلى وجود قصيدة النثر لدى بودلير أو السابقين عليه واللاحقين. إنهم، وهم يكتشفون كتاب سوزان برنار، كانوا في زمن متأخر عن زمن القصيدة في باريس، لأن قصيدة النثر في باريس نهاية الخمسينيات لم يعد لها معنى... وكان أدونيس أول من نشر دراسة عن قصيدة النثر في العدد 14 من مجلة شعر في ربيع 1960م»[4].

قصيدة النثر في ضوء الحداثة:

دلالة إلغاء التغاير بين الشعر والنثر

إذا كان مسار تطور الشعر يكشف أنه يتطور بشكل طَفْرَوِي نتيجة ظهور حساسيات فنية وجمالية شابة جديدة ومتحفزة، فإن قصيدة النثر – من

حيث هي شكل شعري مختلف وجديد- تندرج بدورها في هذا الاتجاه. لقد كان الشعر الرومانسي وكذلك الشعر الحر le vers libre، ثورة فنية متحمسة ضد الصيغ النظمية التقليدية، ومراودة متجددة لآفاق شعرية مغايرة. والواقع أن قصيدة النثر استجابت بدورها لهذا الهاجس المتمثل في تكسير نمطية الصياغة الشعرية المهيمنة من أجل إرساء شكل جديد قادر على إفساح هوامش أوسع للتعبير والإبداع، دون الارتكان إلى الإكراهات النظمية والشكلية المعمول بها في التجارب الشعرية التقليدية التي كرسها التداول ونصبها كنماذج معيارية ذات سلطة تمثيلية. لقد اكتشف الشعراء شعرية اللغة النثرية وطاقتها الإيحائية والفنية وقدرتها على إفراز كيانات شعرية لا تقل جمالية عن القصائد ذات اللمسة النظمية والإيقاعية المألوفة. يقول «أنطوان دو ريفارول»: « إن كل شيء يقال عبر الشعر يمكن في الغالب أن يقال نثرًا وبطريقة لا تقل جمالية... إن كاتب النثر يتحكم جيدًا في مسار فكره ويوجهه عبر أقصر الطرق، أما الناظم le versificateur فلا يبدو دومًا متحكمًا في دفَّة فكره لذلك يميل حيثما مالت به دفة القوافي»(5).

والواضح في هذا الموقف أنه ينطوي على نوع من تحقير الممارسة الشعرية، لأن «أنطوان دو ريفارول» يختزلها في عملية النظم. وبدل استعمال كلمة «شاعر» التي تحيل على هوية أدبية ووضع اعتباري مرتبط بحساسية معينة وكفاءة إبداعية معترف بها، يستعمل صفة «الناظم»، التي تختزل الشاعر في مجرد شخص يوجهه هاجس الوزن وإكراهات القافية. ونفس هذا الموقف يتصادى لدى «جون ماري غوريو» فيصل في تحقيره للشعر إلى القول:» ما هو الشعر؟ إنه حماقات منظومة، هذا كل شيء!»(6).

أما «بيير جون دو بيرانجي» فيقلل من قيمة البنية النظمية في الشعر، ويفضل عليها عناصر المتانة والدقة والحيوية والبساطة. وهذه المقومات ترتبط بالنثر أكثر من ارتباطها بالشعر. يقول «بيير جون دو بيرانجي» : «الكثير من

الأشخاص يظنون أنفسهم شعراء لأنهم يصففون بعض القوافي. وهم خاطئون في ذلك، لأن كل الناس ينتجون بعض القوافي بدرجات متفاوتة. وهذا ليس أصعب من كتابة النثر، لأن المطلوب هو المتانة والدقة والحيوية والبساطة، أما النظم فيأتي في المرتبة الثانية، ولهذا السبب يعتبر (موليير) شاعرًا حقيقيًا وسيظل كذلك»[7].

والواقع أن هذا النوع من الأحكام التي تردد صداها عند العديد من الكتاب والشعراء، تعكس نوعًا من المواقف الفكرية والجمالية التي تعيد الاعتبار للنثر الذي ظل في التمثلات الخاصة والعامة ممارسة إبداعية أقل جمالية من الشعر وأبخس قيمة من النظم. لكن ما ينبغي التأكيد عليه تلافيًا للالتباس، هو أن قصيدة النثر لم تظهر كشكل من أشكال المواجهة أو المنازلة الإبداعية بين الكتاب والشعراء، كما أنها لم تظهر إلى الوجود لتكون مجرد صياغة شكلية بمضامين تقليدية ومستهلكة، بل جاءت لتكون تعبيرا قويًا عن النزعة الفردانية الرافضة لأقانيم الحياة الحديثة والمعاصرة، وتكسيرا لسلطة الأنماط القائمة. ومن هنا يمكن التعامل مع قصيدة النثر باعتبارها محاولة فنية ذات دلالة احتجاجية في وجه أزمة القيم وأزمة الأشكال الأدبية، وكذلك في وجه الأزمة التي تتمظهر في شتى مجالات المجتمع الحديث. وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء الذين اهتموا بكتابة قصيدة النثر، لم ينصرفوا تمامًا عن كتابة القصيدة الشعرية ذات البناء النظمي المتداول والمعروف في الشعر الحديث، كما هو الأمر بالنسبة ل»شارل بودلير» و»نوفاليس». وهذه المزاوجة بين قصيدة النثر والقصيدة الشعرية، تعكس وضعًا يعيش فيه الشاعر نوعًا من التوتر الفني والنفسي والإبداعي، الناتج عن الارتحال المستمر بين الشعر التقليدي والشعر المضاد (قصيدة النثر). لكن في حالة «شارل بودلير» مثلا، كانت قصائده النثرية التي تحمل عنوان « قصائد نثر صغيرة» (Petits poèmes en prose 1869) بمثابة البحث عن نوع من النثر الشعري الخالي من الوزن والقافية، والقادر في نفس الوقت على

معانقة غنائية الروح، وهدهدة الأحلام، وملامسة الوجدان ملامسة رطيبة وشاعرية.

ولا شك أن الترجمة التي انتعشت في القرن الثامن عشر – من خلال ترجمة بعض الدواوين الشعرية الأجنبية إلى اللغة الفرنسية – ساهمت بشكل كبير في تكسير البنية النظمية الأصلية لهذه الدواوين، إلا أن غياب الإيقاع والوزن في هذه القصائد المترجمة، لم يفقدها جماليتها ولمستها الشعرية القوية. وقد ترتب عن ذلك حصول الوعي بأن الوزن والإيقاع ليسا مقتضيين جوهريين وضروريين في الشعر. ويرى كاظم جهاد أن قصيدة النثر «، وجدت حافزاً في ترجمات الشعر الأجنبيّ غير الموزونة. وهكذا، ففيما يرى بعض خصوم قصيدة النثر العربيّة في هذا الجنس محاكاة محضاً لترجمات الشعر غير المنظومة، لاحظ الشعراء الفرنسيّون أنفسهم في ترجمة الشّعر بلا وزن مناسبةً لإبداع شعر خارج العروض، بل حتّى خارج البيت الشعري»[8]، مما سهل عملية ولوج عوالم قصيدة النثر بترتيبات جديدة ورؤية جمالية وفنية مغايرة. إلا أن هذا الولوج لم يكن متجردًا كليًا من النفحة النظمية. فـ«ألويسيوس برتران» مثلا صاغ قصائده النثرية وفق مقاطع ثنائية ذات طول متوازن قريب من الوزن الشعري.

ومهما كان الأمر، فإن ظهور قصيدة النثر وبحثها المستميت عن وضع اعتباري مقبول ضمن منظومة الأجناس الأدبية أو خارج مظلتها، يؤدي إلى إعادة التفكير في ذلك التصنيف الجاهز والصارم المعمول به كلما تعلق الأمر بالتمييز بين الشعر والنثر. وهو تمييز يحضر بقوة لدى الكتاب أنفسهم، ومثال ذلك قول موليير: «كل ما ليس نثرًا فهو شعر، وكل ما ليس شعرًا فهو نثر». وبما أن الأمر يبدو محسومًا على هذا النحو، فالسؤال الذي يفصح عن نفسه في هذا الإطار هو: ألا ينطوي غياب حدود فاصلة قوية بين الشعر والنثر على خطر مسخ الهوية الأجناسية لكل منهما؟. وإذا كان الإبداع عامة يحيا بتلقيه

وقرائه، ألا توشك قصيدة النثر على خلق نوع من الالتباس على مستوى شروط التلقي وحيثيات التدبير القرائي؟.

إن مثل هذه الأسئلة يرافق مسار قصيدة النثر بالتأكيد، لكنه يقترن في العمق بأسئلة أعم وأشمل: هل مسار الأدب على وجه العموم، مسار تنصيب هويات أجناسية نهائية وأبدية؟ أم أنه مسار تفكيك دوري ومتواصل للنماذج الأدبية ذات العمق والامتداد التاريخيين؟. هل نَثْرَنَةُ الشعر وشَعْرَنَةُ النثر تمثلان إضافة جمالية وإبداعية مبتكرة وطريفة؟ أم أنها مجرد هَوَسٍ إنساني بإلغاء الحدود بين الظواهر والأشياء بحثًا عن لا محدودية المدى ومطلقية الارتحال والسفر؟.

إن مسار «الأومو سابيان» Homo-sapiens منذ نشأته الأولى، هو مسار الطفرات والقفزات وتجاوز القائم نحو الممكن، واستبدال المفروض بالمتاح. لكن حداثة الفكر المعاصر تنحو بالإنسان نحو إفراغ كل النماذج التاريخية من قدسيتها المفترضة وخلخلة نظامها الداخلي وإعادة تدبير أنساقها وتفكيك مُدخَلاتها، وذلك في أفق إلغاء سيادية النماذج لصالح سيادية الإنسان. إن الحداثة أتاحت للإنسان تنصيب نفسه على قمة كل النماذج، ومنحته الإحساس الطافح أو الملتبس بأنه هو النموذج والأنموذج وما سواه ليس سوى موضوع تعديل وتفكيك واشتعال. إن سيرورة الفكر الغربي التي توالت فتوحاته الفكرية والمعرفية الحديثة والمعاصرة (الماركسية، الفرويدية، البنيوية، التفكيكية...إلخ) قادت تاريخيًا وإبستمولوجيًا إلى رسم ملامح فكر حركي، متحفز وخلاق. ونقطة الارتكاز القوية في هذا المسار تتمثل بالضبط في الانفصال la dislocation عن النماذج السابقة واجتراح منطق التجاوز وعدم الارتكان للنماذج النهائية والأنماط أو القوالب التاريخية الجاهزة. إن الفكر الغربي ذو بعد زمني حركي ومتحول بامتياز. وهذا البعد الحركي والتحريكي في الزمنية الغربية la temporalité occidentale هو الذي يخلق ذهنية لا تعتد بالأنماط السانكرونية والثابتة بل تنحو نحو استنبات

أنماط دياكرونية وذات بعد حركي فاعل على مستوى السيرورة والتحولات الشكلية والتاريخية. والدليل على ذلك أن الديمقراطية الغربية نفسها من حيث هي نمط من أنماط التدبير الجماعي والحضور في التاريخ، لا زالت تخضع في الدول الغربية لمساءلات دورية ومستمرة، ولا زالت تمثل مشروعًا حركيًا مفتوحًا ومنفتحًا على الاحتمالات والممكنات بدل التقوقع في دائرة النماذج النهائية والمسكوكة واللازمنية.

ولا شك أن قصيدة النثر بدورها ترتبط نصيًا وجماليًا وإبداعيًا بهذه المرجعية الحركية التي لا تستديم النماذج القارة ذات السلطة التنميطية شبه القدسية، بل تسعى إلى إلغاء سياديتها الأجناسية بحثا عن نماذج مخضرمة وخلاسية. ومن هذه الزاوية، يمكن القول إن أحد مقومات قصيدة النثر هي أنها لانموذجية ولانمطية. لأنها أصلا مصادرة للنموذج وتكسير للنمط وثورة على القوالب الصياغية والشكلية والإيقاعية التي أرستها المؤسسة الأدبية المعيارية. وفي هذا السياق يتحدث «تيودرور أدورنو» عن أثر الحداثة في الفن المعاصر عموما فيقول: «إن علامات الانفصال هي مقياس الأصالة في الفن الحديث. ومن خلال هذه العلامات يعلن هذا الفن انتماءه إلى المتماثل دومًا le toujours-semblable. إن تفجير النماذج هو أحد تجليات هذا الانفصال. وبذلك تتحول الطاقة المناهضة والمضادة لكل ما هو تقليدي إلى عاصفة جارفة تلتهم في طريقها كل شيء. ومن هذه الزاوية، يمكن القول إن الفن الحديث أسطورة مرتدة ضد نفسها، لأن سِمَتُه اللازمنية تضفي على اللحظة الآنية بعدًا كارثيًا يدمِّر سيرورة التوالي الزمني»[9].

وإذا كان سياق ظهور قصيدة النثر في الغرب، يرتبط بهذه الخلفية الفكرية والحضارية الحركية والمتجددة، فإن السؤال الذي يُطرح في حالتنا بخصوص قصيدة النثر هو: هل الأمر يتعلق بإبداع أم ابتداع؟ هل قصيدة النثر تكسير وتفجير لنموذج شعري محلي أم هي مجرد استدراج نمطي لنموذج إبداعي

غيري نمارسه بمنطق التقليد وندبره بذهنية حداثية شعرية تَقْلِيدَوِيَة؟. خاصة أن الارتباك الذي رافق مسيرة قصيدة النثر، كان قويًا لدرجة أن حتى التسميات التي اقتُرِحَت لها كانت دومًا علامة واضحة على عمق الفوضى التي زرعتها في تمثلات الشعراء وغير الشعراء: الشعر المنثور، النثر الفني، الخاطرة الشعرية، النص المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، النثيرة، النثر الشعري.. وغيرها.

ولا شك أن التجربة الشعرية العربية الحديثة – بعد حركة البعث والإحياء – توجهت نحو حسم قضية حداثة الشعر العربي من خلال إحداث الشرخ والقطيعة على مستوى النموذج الشعري ذي البنية الإيقاعية الخليلية. وظلت مبادرات التجديد الشعري –منذ ذلك الحين– تدور بشكل أو بآخر في فلك تقويض سلطة الأوزان التقليدية. والواقع أن هذا المسار الذي قطعته القصيدة العربية كان في جانب كبير منه تَرَسُّمًا للمسار الذي قطعته القصيدة الغربية التي دشنت بدورها قطيعتها المعلنة مع البنية النظمية التقليدية عبر مرحلتين أساسيتين: الشعر الحر la poésie libre، وقصيدة النثر poème en prose. لكن ما ينبغي أن نفهمه في هذا الإطار، هو أن مفهوم القطيعة على مستوى الممارسة الشعرية، لا يحيل حصرًا على أوالية نصية داخلية ومعزولة عن سياقها العام، بل هي ملمح إبستمولوجي عام يرتبط بخصوصية اللحظة التاريخية والإنسانية بتداعياتها الحداثية العميقة وبتمادياتها المتجددة الناهضة دومًا في اتجاه الأمام.

وربما كان من أهم مُفْرَزَات الحداثة، هو ذلك السلوك الذي يعيد النظر في الأشياء من منطلقات تقويضية وتفكيكية ومراجعاتية. وواضح أن ملامح هذا السلوك أضحت حاضرة كذلك في الأنشطة الإنسانية الذهنية والإبداعية، وأضحى منطق التجريب قناة محبذة ومغايرة من أجل ارتياد آفاق كل الممكنات المتاحة. وبما أن الشعر لم يمت ولا يظهر أنه سيموت في المجتمعات الحديثة، فالحداثة تريد أن تستبقي منه ما يتماشى مع منطقها وخصوصية الإبستيمات

المرافقة لنمط اشتغالها. ومن المعلوم أن الحداثة ليست قانونًا، بل هي منطق في التفكير ونهج في الحياة واستدراج للمتغير ومراودة مستمرة للمتاح. والحداثة أيضا لا ترتبط بنظرية محددة بقدر ما ترتبط بمعالم وحساسية وإيديولوجيا معينة. وبما أن الأمر كذلك، فإن الشعر الذي يمثل ظاهرة إنسانية متحكمة تاريخيًا في جانب كبير من الحساسية الجمالية للمجتمعات، يجد نفسه خاضعًا بدوره لهذا المنطق الحداثي القائم على مرجعية تفكيك النماذج الثابتة ذات الامتداد التاريخي الأفقي، لكن ليس من أجل إعدامها أو نفيها، بل من أجل إعادة هيكلتها في اتجاه بُنْيَنَة جديدة. وما يترتب عن هذه الاعتبارات – في مجال الممارسة الشعرية – هو أن الشاعر يجد نفسه في وضع لا يتيح له التنصل من تداعيات الحداثة وانعكاساتها على شعره، لذلك يجد نفسه مضطرًا إلى أن «يعيش الحداثة ويقاومها في نفس الوقت، وأن يساهم في بنائها بدل الاكتفاء باستهلاكها»[10]. إن الحداثة لا تريد شعرا موزونًا ومُقَفًّى، لأن الأوزان قيود. وهي لا تريد لغة مثقلة بمقتضيات الإيقاع، لأن الإيقاع تشريطٌ مسبق ونهجٌ مرسوم. الحداثة تريد شعرًا ذا هوية حداثية، أي شعرًا لا يرتهن –من الناحية الفلسفية والوجودية والتاريخية– لنظام أو لنموذج مسبق بقدر ما يراود النماذج المحتملة المنفتحة على المدى الأرحب، والمنعتقة من سلطة الأوزان وقوالبها الضيقة، لأن «زمن الأوزان العروضية زمن أفقي، أما زمن الشعر فهو زمن عمودي»[11]. ومعنى هذا أن زمن الشعر هو زمن ارتقاء وإعادة تمفصل في التاريخ وحُلولٍ مغاير فيه، لكنه ليس ارتقاء نحو النماذج المكتملة، المطلقة وشبه القدسية، وهو ليس حلولاً في النموذج بل هو إعادة تشكيل لمقاساته وإعادة رسم لحدوده ومحدِّداته، من أجل أن يتسع للفورات الجامحة ذات الصَّبيبِ الانفعالي والوجداني الثَّرِّ والمُتَوثِّبِ والمفتوح.

إن الحداثة – بكل اختصار – تريد للشعر أن يكون مرآة لخلفيتها المناهضة لعقلية القيود وذهنية الارتباطات اللامشروطة. وهي بسبب ذلك وصدورًا عنه، لا تريد شعرًا بحصر المعنى، بل تريد نثرًا يقوم مقام الشعر وشعرًا يقوم مقام

النثر. الحداثة بكل بساطة تريد إلغاء الأضداد وتدشين عهد أدب جديد ذي بعد نثري بالأساس، لذلك يقول «إيميل ميشيل» Emil Michel: «إن إنتاج الأدب يعني إنتاج النثر»[12]. هكذا يجد الشعر نفسه خارج مدارات الأدب. ولكي يعود إليها من جديد عليه أن يتكيف ويتلبس لبوس الصياغة النثرية: عليه إذًا أن يَتَنَثْرَنَ، لأن «كل ما في الأدب من إبداع وقوة وتَوَقُّد وبلاغة وحلم وحيوية دافقة، لا يوجد في الشعر بل في النثر». والكلام هنا للكاتب الفرنسي «بول كلوديل» Paul Claudel. ونفس هذه الفكرة تحضر لكن بتعبير مختلف عند «إدغار موران» Edgar Morin حينما يقول: «لكل نثر شعرُه»[13]. وهو يدافع عن نفس التصور في كتاب آخر يحمل عنوان: «Amour، poésie، sagesse» (حب، شعر، حكمة)، يقول فيه: «تمامًا مثلمَا أنْ لابد من المعاناة من أجل معرفة السعادة، كذلك لا بد من النثر من أجل وجود الشعر»[14].

ولئن كانت المجتمعات القديمة قد احتفت بالشعر وجعلته –أحيانًا– الأداة الأساسية في صياغة الملاحم والمسرحيات –كما هو الأمر عند الإغريق أو في بعض الملاحم الأخرى مثل الملحمة البابلية «جلجامش»– فإن العصور الحديثة تميل بالأحرى نحو تفجير النموذج الشعري المنظوم، وإرساء خطابه على أساس ترتيبات ومتكآت تتماشى مع رغبة الإنسان في إلغاء الحدود وتقويض منطق التمييزات الأنطولوجية الصارمة، واستبدالها بأحْوَازِ «المنطقة الرمادية» la zone grise، التي يتداخل فيها الأبيض والأسود، ويتعايش فيها الشيء ونقيضه، ويَتَدَاوَلُ فيها الإنسان ومُغايره. وذلك لأنه « في كل الأشياء وما بين كل الأشياء، توجد تداخلاتٌ وما بَيْنِيَاتٌ des entre–deux. وهذه المَابَيْنِيَاتُ توجد حتى ما بين الأشكال المنظومة والنثر، وما بين الشعر والكلام البليغ، ومابين الكلام المُهْمَل والكلام المتأنِّق، وما بين الكلام المتصنع والكلام العفوي، ومابين الكلام العادي والكلام المميز»[15]. فلا وجود إذًا لشعر مُكْتَفٍ حصرًا بشعريته، ولا وجود لنثر مُكْتَفٍ حصرًا بنثريته. وقضية التغاير بين ما هو شعري وما هو نثري، أضحت اليوم قضية متجاوزة وغير

ذات وزن حقيقي بالنسبة للأدب، ما دام أن «الغاية من الشعر هي أن يخلق لدينا الإحساس بالحالة الشعرية فحسب»[16]. وهذه الغاية الشعرية يفلح فيها النثر بدوره، خاصة حين يَتَشَعْرَنُ إلى درجة تنتفي وتختفي فيها الحدود التي تفصله بلاغيًا وجماليًا عن الشعر. والواقع أن تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية لا تسري على النثر والشعر فقط، بل تشمل حتى الأجناس الأدبية الأخرى، ففي كتاب «رولان بارث بقلم رولان بارث» مثلا Roland Barthes par Roland Barthes، تختفي الحدود الفاصلة بين الدراسة النقدية والكتابة السيرذاتية، وفي كتاب جورج بيريك Georges Perec الذي يحمل عنوان «W» تنهار الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والتخييل، وفي كتاب les Essais لـ «موريس بلانشو» تنعدم الحدود بين التوثيق والخيال والإبداع. ومعنى هذا أن الأمر يتعلق في العمق بتوجه عام نحو تذويب الأجناس الأدبية في بعضها. وربما هذا ما دفع « دانييل بايو» إلى القول « إن الفن الحديث لا يكف عن التحول إلى أسطورة، فهو لا يتحول فجأة إلى شيء آخر جديد، بل يعمل ضمن الأسطورة التي يبدو أنها أصبحت جوهره العميق»[17].

لكن الكامن خلف هذه التحولات التي تبدو ظاهريًا انفصالا كليًا عن «المتماثِل دومًا» بتعبير ثيودور أدورنو، لايخفي حقيقة أن «الفن الحديث –رغم محاولاته من أجل التقابل مع النظام القديم الذي أصبح مملكة للمتماثِل دومًا– فإنه يخضع لنوع من الاندفاع العميق نحو التكرار الذي تحضر فيه – بشكل صامت ودفين – استراتيجية القديم، أي ذلك القديم الماكر الذي فهم أن انتصاره يمر في الزمن الراهن عبر الانفصالات أو الانفجارات التي يقوم بها الجديد»[18].

إن تغير المواقف بخصوص الظاهرة الأدبية، والميل المتزايد نحو إلغاء الفوارق الأجناسية خاصة في ما يتعلق بالشعر والنثر، يرتبط كما أشرنا إلى ذلك بمتغيرات نابعة – تاريخيًا وسياقيًا – من خارج الظاهرة الأدبية نفسها. إنها

متغيرات اللحظة الحداثية المسرفة في إعادة ترتيب نظام الأشياء، لكن ليس من منطلق المقولات والثنائيات الأنطولوجية التقليدية، بل من زاوية التدبيرات النسبية التي لا تتحدد فيها هويات الأشياء والماهيات بمنطق التعريف التقليدي (الشيء هو هو) بل بمنطق تعريف بديل: (الشيء هو غيره أو مُغايِرُه). ووفق هذا المنطق يصبح البحث العلمي نفسه هو الصيغة الشعرية الوحيدة التي تعتد بها المجتمعات الحديثة. لنتأمل قول «جون روسطون» حين يقول: «البحث العلمي هو الشكل الوحيد للشعر الذي تمنح الدولة مكافأة عليه»[19]. والمكافأة هنا هي رمز للتثمين الذي يحظى به البحث العلمي على حساب كل ما يقع تحت طائلة الأدب. إن الحداثة – من حيث هي مُنْجَزٌ إنساني وحضاري– تَدينُ لمسيرة العلم أكثر مما تَدينُ للأدب ومتعلقاته الذهنية والجمالية. والحداثة بمَنْحَاها العَوْلَمِيِّ الكاسح، لا تحقق استمرارية منجزاتها وانتصار خطابها إلا بتوجيه الناس والأشياء، والظواهر والمظاهر، نحو معانقة روحها من حيث هي روح الاختراق المستمر والانعطاف المتجدد والخروج عن القوالب والارتياد الجامح للممكن والمتاح. ومن هذه الزاوية، تبدو قصيدة النثر ذات هوية هجينة ولَعوبَة، إنها «قصيدة العولمة» بتعبير عز الدين المناصرة. وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار قصيدة النثر بمثابة تخثيرٍ للحظة الإبداعية الحداثية. إنها توحيد للمختلف، ومَحْوٌ مسرف لنمطية النموذج الصافي le modèle pur، وإلغاء مقصود للهوية الشعرية الأنطولوجية. لقد رسمت الحداثة طريقًا مغايرًا للشعر، وهو الطريق الذي يتحدث عنه «لويس سكوطنير» قائلا: «الشعر هو حرية الفكر»[20]. ولا داعي للخوض في الحديث عن مدى الحرية بمعناها الحداثي، لأنها بكل بساطة حرية لا تعتد سوى بنفسها ولا تخضع على مستوى ترتيباتها الخاصة سوى لمنطقها الأوحد. إن القضية التي نجد أنفسنا أمامها فيما يخص علاقة الأدب أو الشعر بالحداثة، هي قضية: من يحدد اليوم التوجهات الأدبية والشعرية على وجه التحديد؟ هل الشعراء –أو من يدعون أنفسهم كذلك– هم الذين يرسمون ملامح تجاربهم الشعرية الذاتية النابعة من اختياراتهم الأصيلة

الأكثر التصاقًا بواقعهم وخبرتهم الحياتية والجمالية، أم أن الأمر يتعلق في نهاية المطاف بمجرد كيانات تترَسَّمُ النهج المترتب عن المدِّ الحداثي الذي يُصاغ أصلًا في المدارات الغربية المتنفِّذة؟.

إن هذا السؤال قد يستدرجنا للخوض في قضايا أخرى كثيرة، وقد يوحي بأن مدار هذا المقال هو مناهضة الحداثة الشعرية. لكن الأمر ليس على هذا النحو، لأن المقصود هو ابتعاث بعض الأسئلة التي تكشف في نهاية التحليل أن الحداثة الشعرية هي حداثة اللاشعر. يقول الفيلسوف الفرنسي «آلان» Alain: «مثلما ينتقل الدين من الصَّنَم إلى اللاهوت، كذلك ينتقل الفكر من الشعر إلى النثر»[21]. والواقع أن هذا القول يختزل القضية برمتها ويكشف عن أبعادها الرمزية: مسار الفكر الحداثي هو المسار الجوهري الذي يحدد نوع الأصنام التي ينبغي تقويضها وتجاوزها. لكن هذا التجاوز لا يستبدل صنمًا بصنم، بل يستبدل الصنم/ الشعر باللاهوت/ الخطاب. ومن المعلوم أن الخطاب الحداثي لم ينشأ تاريخيًا في أحضان الشعر، بل في أحضان الفلسفة. والفلسفة ليست خطابًا رؤيويًا أو شعريًا بقدر ما هي خطاب عقلي منثور، رغم وجود بعض الاستثناءات ذات النفحة الشعرية، كما هو الأمر بالنسبة لكتاب «نيتشه»، الذي يحمل عنوان «هكذا تكلم زرادشت». وفي كل الحالات فالتوجه العام اليوم ينحو باتجاه تحييد الشعر والاحتفاء المفرط بالنثر، لأن « الشعر ديانة بدون أمل. والشاعر يُنهك نفسه فيه وهو يعلم مسبقًا أن العمل الشعري البديع ليس – في نهاية المطاف – غير فرجة يقوم بها كلبٌ ماهر فوق أرض هشة»[22].

الواقع أن مثل هذه الأقوال ترسم وضعًا قاتمًا وبئيسًا للشعر والشعراء، وترسم بعض ملامح التمثلات التي تروج حولهم. وهي في كل الأحوال تمثلات نابعة من توجه عام لا يتحكم فيه شخص محدد أو جهة بعينها، بل يتحكم فيه ما يسميه الفرنسيون «روح العصر» l'air du temps . وروح العصر اليوم هي

الحداثة. وتحت مظلة هذه الحداثة ليس أمام الشعر سوى الارتهان في مساره ومسيرته إلى ما هو خارج عنه ومغاير له في النشأة والهوية والوظيفة. يقول «إيزيدور دوكاس»: «يجب على الشعر أن يتوجه نحو هدف عملي، وهو صياغة العلاقات الموجودة بين المبادئ الأولى والحقائق الثانوية للحياة»[23].

ومن الواضح أن هذا الهدف الذي يرسمه «إيزيدور دوكاس» للشعر يتماهى – في الأصل – مع الهدف الذي كان ولا زال محددًا وظيفيًا وتاريخيًا للكتابة النثرية. إن مُؤَدَّى مثل هذه المواقف يقود في نهاية المطاف إلى مصادرة الممارسة الشعرية لصالح الممارسة النثرية. وفي هذا الإطار يقول «جون ميشيل مولبوا» Jean-Michel Maulpoix: «إن الشعر وصل إلى نهايته، وهو يموت اليوم. وربما لن يبقى له بعد الآن أي شيء يكتبه»[24]. وقد أسهب الحديث عن هذا الموضوع في كتابه: «Adieux au poème» (وداعًا للشعر) الذي نشره في مارس 2005م، ويقول في مقدمته: «هذا الكتاب بمثابة توديع لما هو بصدد التلاشي الآن إن لم يكن قد اختفى نهائيا: إنه الشعر، ذلك النسيج من الصور والمواضيع الجميلة وكثافة الوقائع اللغوية، والتنفس المتسارع أو البطيء للفكر... وخطاب الوداع هنا يعني رغم ذلك أنْ ما زالت هناك بعض الأشياء التي ينبغي أن تُكتب.. في ذكرى تأبين الشعر. وهذا التأبين يشبه ما يقوم به الناس عادة حين يعتنون بمقابرهم أو يبنون مثواهم الأخير حيث لا وجود سوى لصندوق مشدود إلى بعضه بمسامير: إنه لَحْدُ الروح الأخير»[25].

تبدو هذه النبرة الحِدادية أقرب ما تكون إلى الخطاب الأخير الذي يؤسس للفراغ والصمت. وحين يأتي هذا الحديث عن موت الشعر من ناقد وباحث وأكاديمي بحجم «جون ميشيل مولبوا»، تكون للقضية جدية كبيرة ودلالة معبرة عن نهاية زمن الشعر. وهي نهاية تتصادى اليوم في الساحة الأدبية الفرنسية التي شهدت الشرارة الأولى لظهور قصيدة النثر. فها هي فرنسا التي عرفت ميلاد قصيدة النثر، تشهد اليوم خطاب تأبين الشعر برمته. إن «الشعر

الفرنسي الراهن تغذى إلى حد التخمة والاختناق من كل ما يُدمِّر ويمنع ويَشُلُّ الغناء والإيقاع. ورغم أن الشعر الفرنسي يدرك هول الكارثة، فهو لا يتوقف عن إعادة إنتاج هذا الشرخ وهذا العيب»[26].

ويضيف: «جون ميشيل مولبوا» متحدثًا عن وضعية الاحتضار الإرادي للشعر: «ها هو الشعر الذي يبدو اليوم غريبًا، معاديًا لأحلامه القديمة، سائمًا من عجزه البغيض، خَجِلاً مِمَّا آلَ إليه العالم، ها هُوَذَا اليوم يريد التصفية الحاسمة لتاريخه الخاص»[27].

إن هذا البيان التأبيني يمنح الانطباع أن فورَةَ الشعر وصَبِيبَهُ السَّيَّال قد استنفدا جدواهما التاريخية وأصبحا مغتربين عن السياق الجديد الذي استحدثته الحداثة الغربية الجارفة. ونهاية الشعر لن تكون سوى ذوبانه المطلق في مغايره النثري، ليغدو بدوره مجرد شكل أدبي هجين مفرغ قصدًا مما شكل تاريخيا هويته المعيارية ذات النمط الموزون. وربما كان هذا التحول بمثابة تحقق لما سبق للشاعر الفرنسي «سطيفان مالارميه» Mallarmé Stéphane أن قاله حين أكد أن مسار القراءة في الوقت المعاصر يتوجه نحو إحلال الشعر في الرواية وإحلال الرواية في الشعر. إن هذا التحول ينطوي بكل بساطة على تحييد مفهوم الجنس الأدبي وإلغاء تراتبية الأجناس وأقانيم تصنيفاتها الشكلية والجوهرية والصياغية. وكما هو معلوم فإن الرومانسية منذ بداياتها الأولى تبنت خطابًا معارضًا لمفهوم الجنس الأدبي، وتوجهت في المقابل نحو التبشير بجنس أدبي كلي قادر على تذويب كل الأجناس الأخرى واحتوائها في نفس المُنْجَز الجنسي الأدبي، وبالنسبة للرومانسيين، لن يكون هذا الجنس الأدبي الكلي سوى : الشعر. لكن وقائع التحول الذي يشهده الأدب اليوم يؤكد أن أفق الأدب ليس هو الشعر بل النثر الشعري. ويرى عبد الفتاح كيليطو أن «قبل الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارة وثابتة ومنفصلة بعضها عن بعض. أما مع الرومانسية فإننا نلاحظ نزعة

نحو التركيب ومزج الأنواع والمتضادات»[28]. وهذا المزج بين المتغايرات شكل في سياق الحداثة الغربية خارطة طريق منفتحة على عدم الاعتداد بالموانع والحدود. ونحن نشهد ذلك على مستوى الأجناس الأدبية وحتى على مستوى علم الهندسة الوراثية التي تعرف بدورها توجها متزايدًا نحو خلق كيانات هجينة أو استنبات بذور جديدة انطلاقا من المزج بين مكونات متباينة ومتغايرة. ومن هذه الزاوية، فالأمر لم يعد يتعلق بالمحافظة على هوية الكيانات والكائنات والأجناس، بل أضحى الإنسان تحت ضغط الحداثة وبتأثيرها يتوجه نحو تذويب الهويات الأنطولوجية التي اعتقد الناس أن ثباتها في الزمن هو ضامن «قداستها». وعلى مستوى الأدب، فقد سبق لموريس بلانشو أن قال: «الأدب لا يقبل التفرقة بين الأنواع، ويرمي إلى تحطيم الحدود». ومع كل حَدٍّ ينهار ينشأ المدى الأرحب الذي يمنح فرصة البدء من جديد أو البدء من فراغ. وربما من أجل ذلك يقول «جون ميشيل مولبوا»: «إن اشتغال الكتابة الشعرية يتعلق بمواجهة الفراغ المترتب عن غياب تحديد مقبول للشعر، وذلك من أجل اقتراح أجوبة عبر أشكال شعرية تخرج عن المعتاد. إن مجال الشعر ينفتح بالضبط على هذا الفراغ»[29]. وربما كانت قصيدة النثر شكلا أدبيًا خارجًا عن المعتاد لأنها – في العمق – من صميم لحظتها التاريخية التي تريد أن تكون اختراقا لكل احتباس ومراوحةً مسرفة لكل ما هو طارئ وجديد. لكن ذلك لم يمنع «جون ميشيل مولبوا» من إنهاء مداخلته في أكاديمية «أميين» Amiens قائلا بنبرته الحِدَاديَة القاتمة: « إن الشعر كما ألفناه وأحببناه أصبح اليوم في خبر كان»...

الهوامش

(1) Charles BAUDELAIRE، Le Spleen de Paris، poème XXXV.

(2) Victor Hugo، Océan prose، Océan. Oeuvres complètes، Robert Laffont – Bouquins 1989، p.3.

(3) محمد بنيس، في ضيافة بودلير: على هامش مؤتمر قصيدة النثر العربية في بيروت، جريدة القدس العربي، 2006/06/02.

(4) محمد بنيس، نفسه.

(5) Antoine de Rivarol، L'Universalité de la langue française (1783)، Arléa 1998، p.77.

(6) Jean-Marie Gourio، L'intégrale des brèves de comptoir 1992-1993، J'ai Lu/Humour، n×5908، p.205.

(7) Pierre-Jean de Béranger، Quelques lettres inédites، Genève، C.-L. Sabot، 1857، ? Mme de Solms، p.91.

(8) كاظم جهاد، فلسفة قصيدة النثر، جريدة السفير، بتاريخ 2006/06/09.

(9) Theodor W. Adorno، Théorie esthétique، traduction Marc Jimenez، Klincksieck، 1995، p. 45.

(10) Alessandro Baricco، L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin، trad. Françoise Brun، Albin Michel 1998، p.146.

(11) Gaston Bachelard، Instant poétique et instant métaphysique in L'Intuition de l'instant، Livre de Poche/biblio-essais n° 4197، p.104.

(12) Emil Michel Cioran، La tentation d>exister، in Oeuvres، coll. Quarto، éd. Gallimard، p. 854

(13) Edgar Morin، Le vif du sujet، éd. Points/Seuil n° 137، p.232.

(14) Edgar Morin، Amour، poésie، sagesse، Seuil، coll. Points n° P587، p.32.

(15) Joseph Joubert، Carnets t.2، éd. nrf/Gallimard، 1994، p.588.

(16) Edgar Morin، Amour، poésie، sagesse، éd. Seuil، coll. Points n° P587، p.50.

(17) Daniel Payot، Un mythe tourné contre lui-même، in Le Portique، Numéro 1 – 1998 – numéro consacré à la Modernité.

(18) Ibid.

(19) Jean Rostand، Inquiétudes d'un biologiste، coll. Livre de Poche n° 3634، p.44.

(20) Louis Scutenaire، Mes inscriptions (1943-1944)، éditions Labor، 1990، p.209.

(21) Alain، Propos de littérature، éd. Gonthier، Médiations، p.30.

(22) Jean Cocteau، Journal d>un inconnu، éd. Grasset 1953، p. 19.

(23) Lautréamont Isidore Ducasse، Poésies (1870)، éd. Flammarion، 1990، II p.348.

(24) Jean- Michel Maulpoix، Adieux au poème، in la revue «Le Nouvel recueil»، numéro 72، éditions Champ vallon، septembre 2004.

(25) Jean- Michel Maulpoix، Adieux au poème، extrait de la préface، éditions José Corti، mars 2005.

(26) ibidem. Extrait de préface.

(27) ibidem. Extrait de préface.

(28) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية، 2006، ص.22.

(29) من مداخلة ألقاها «جون ميشيل مولبوا» في أكاديمية أميين Académie d'Amiens بتاريخ الجمعة 10 دجنبر 2004، تحت عنوان:

Comment faire entrer les élèves en poésie?.



عن التشكيل والتدليل في شعر جمال الصليعي

سامي باالحاج علي

1) انطبــاع:

درج النقاد على اعتبار الوضوح والمباشرة والأدلجة عيوباً في الشعر وتواضع الكثير منهم على اعتبار عمود الشعر التقليدي قناة فنية متجاوزة وتعددت أصوات الحداثة وما بعد الحداثة لتنادي لأنماط جديدة من الكتابة الشعرية ورغم السائد الشعري والنقدي استطاعت قصيدة جمال الصليعي[1] أن تصل وأن تسرق الإعجاب ملتصقة بالذاكرة محببة في النفوس لذة الانتشاء بالشعر بل استطاعت أن تتجاوز القطيعة بين الشاعر والجمهور هي قطيعة اعتبرت دلالة على انتهاء زمن الشعر ولذلك كله كان شعر جمال الصليعي شعراً سابحاً ضد التيار بعموده التقليدي وخطابه السياسي المباشر وجزالة اللفظة الشعرية في قصائده. لقد فرض نفسه باغتصابه المقنع للانشداد والانتشار والامتداد وبما حركه ويحركه شعره في نفوس الملتقين من رضا وتشبع باللحظة الشعرية السامية عبر تحقيق المعادلة الصعبة بين مطالب الجمهور وفنية الكتابة ونريد من خلال هذا البحث أن نتجاوز لحظة التلقي وأن نفعل شيئاً آخر غير الإعجاب والتصفيق لأننا مقتنعون أن هذا الإبداع الشعري يستحق منا أكثر من ذلك بل من حقه علينا أن يجدد صداه الأعمق في محاولة الفهم والتحليل بعد التعامل

العاطفي النفسي لحظة الاستماع إلى إنشاده. وليكن تعاملنا فكرياً دارساً حتى نتفاعل مع الظاهرة الشعرية بما يرقى إلى مستواها وينفذ إلى خفاياها. فلقد استمعنا إلى جمال الصليعي أكثر من مرة واعترفنا أن لحظة الانشداد إليه وهو يلقي قصائده لحظة نفاذ الصوت إلى عمق أعماق النفس في لحظة تنتشلك من زمانك «مادي ترتقي بك وتسمو ولا تدري لماذا تحس أنك أمام الماضي الذي يسائلك عن الحاضر والمستقبل أمام العمق الذي يحاسبك على تلونات الحال وتقلباته... تستحضر صوراً من عكاظ والطور الشفاهي من الحضارة وتدرك في الآن نفسه مرارة الحاضر بكل انتكاساته وإحباطاته ويهزك شوق إلى المستقبل بأحلامه واستشرافاته وكذلك هو الشعر ألم يقل السياب:

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب
أنا الغد في ضمير الليل
والحاضر الباقي[2]

2 – تأسيس:

أول مشكلة تعترض الباحث في شعر جمال الصليعي هي مشكلة المدونة[3] فهو لم يطبع إلى حد الآن إلا ديواناً واحداً[4] تضمن قصيدة مطولة وأغلب ما نشرته الصحف والمجلات مبعثر لا يصل الباحث إلى جمعه كله بل أن الشاعر لا يعتمد في حفظ قصائده إلا على الذاكرة وهو ما يهدد القصائد القديمة بالضياع إن لم يكن قد ضاع الكثير منها فعلاً، هذا إضافة إلى غياب المعطيات المؤسسة لترجمة ذاتية مفيدة في عمل نقدي ولا يملك الباحث ثبتاً بتاريخ القصائد التي تمكن من جمعها واعتبرها مدونة لعمله هذا وإن كان يعرف القديم من الجديد عبر متابعة شخصية لما يكتبه الشاعر ويلقيه في المحافل الشعرية التي يشارك فيها أو يستدعى إليها وبفعل الانتماء إلى الوطن الواحد والجيل الواحد يدرك الباحث أن الشاعر قد عايش ثلاث مراحل اجتماعية مختلفة هي مرحلة البناء وأحلام التنمية (ما بعد الفترة الاستعمارية) ثم مرحلة

الانتكاس وأزمة الخيار السياسي والاقتصادي ثم هاهو يواكب مرحلة الانخراط في النظام العالمي الوحيد ويبدو التساؤل عن انعكاساتها في شعره مشروعاً شرعية البحث عن الخصائص الإبداعية تشكيلاً وتدليلاً.

بدأ جمال الصليعي يحاول كتابة الشعر مبكراً وخرجت نصوصه إلى النور والذيوع ربما قبل الأوان. عدد من قصائده انتشر وحفظ بشكل ملفت للانتباه وسط الربوع التي نشأ فيها والساحات التي استدعته ليلقي شعره على الأسماع من خلالها، مثل الساحات الطلابية والاتحادات العمالية وعرفه الكثيرون من خلال ما يتناقل ويحفظ ويردد من أبيات اعتبرت صيحة جهيرة في زمن الصمت. تبادل الناس نسخاً على الأوراق، تسجيلات على الأشرطة، قصيدة «بيعوا عمائمكم» وغيرها كثيرة وكان لاسم الشاعر ارتباط قوي بالتيارات السياسية وبظاهرة التأدلج الطاغية في فترة السبعينات وكل ذلك يضطر الشاعر إلى أن يتبرأ من قصائد معينة يطالب بها الجمهور أحياناً ويجد أن تجربته الفنية قد تجاوزتها وأن تقلبات الواقع أيضاً قد تخطتها (تقدماً أو ارتداداً).

وكان يمكن أن يساير الشاعر فيما تجاوزه، لكن إعادة النظر لتلك القصائد قد تؤكد المنتظم في تجربته وتكشف عن الثابت والمتحول. لذلك كانت أول قصيدة في المدونة مكتوبة في جوان 1982 وآخر قصيدة – وادي النمل – كتبت بين عامي 1996 و1997م.

3) أمة الشعر دون شعر:

في حوار أدبي مع الشاعر جمال الصليعي نشرته إحدى مجلات المعاهد يقول إجابة عن سؤال يستحضر الماضي: «يوم كانت هناك لغة اسمها العربية وليست مسخاً للغات أجنبية». وما يهم في هذه الإجابة ليس الموقف الصفوي من اللغة بل إشارته إلى اللغات الأجنبية وما وراءها من ثقافات تسربت إلى حضارتنا وثقافتنا ولغتنا لكنها لم تستطع أن تتسرب إلى عالم الصليعي الشعري.

تقرأ كل قصائده فلا تجد كلمة أجنبية واحدة ولا تجد رمزاً أعجمياً واحداً حتى تلك الرموز الأسطورية التي أصبحت مشتركاً إنسانياً يدعي الشعر العربي الحديث انفتاحه عليها وتوظيفه لها أقصاها جمال الصليعي ليؤسس في شعره لعالم عربي خالص العروبة ولا يبدو هذا نتاجاً لتكوين أحادي فالشاعر لا شك يتفاعل مع الوافد الغربي شاء أم أبى إن لم يفرض عليه نفسه أثناء الدراسة فسيفعل من خلال وسائل الإعلام أو من خلال المطالعات لكن الشاعر مشبع بالثقافة العربية الإسلامية تشبعاً جعل من إبداع الشعري عربياً قحاً فلم يستبق في المخزون المرصود للشعر إلا ما كان عربياً وليد البيئة الصحراوية أو البدوية على وجه الخصوص. لا يوظف الشاعر الأساطير الإغريقة والرومانية ولا يكتب بلغة طالها التداخل اللغوي فأضحى شعره إقصاء للثقافات الأخرى على مستوى التكوين والتصور فما بالك بالمتحقق من إبداع ولأن الثقافة العربية في راهنها خليط ومزيج فإن الشاعر يقصيها هي أيضاً فلا يستدعي منها إلا الماضي قريباً كان أو بعيداً، المهم أن لا تكون عليه بصمات الآخر الحضارية وهو ما يؤسس لضلع في ثنائية تشد كل شعر جمال الصليعي هي ثنائية الماضي المشرق والحاضر المعتم.

ولا يصل الذوق المتشبع بالقديم والتكوين الأحادي إلى أن يقنعا بتفسير للظاهرة التي أفرزت قصائد عربية تسير على نهج القدماء في الإبداع الشعري وكأنه لا يكفي أن تكون عربية خالصة في لغتها ومضامينها فكانت عربية خالصة أيضاً في بنائها وخصائصها فانتقلت العروبة من نتيجة تستدعي تفسيراً إلى هدف يصبو إلى تحقيقه. يؤكد جمال الصليعي ما ذكر فيقول: «إننا كعرب لم نؤسس بعد لحالة شعرية صحيحة لنا ولعصرنا فإما أننا بغض النظر عن الشكل نعتمد على علاقة الأجداد بالشعر أو أننا نهرع إلى إنجاز الآخر الذي أنجز ما أنجز وفق أرضية أخرى ومعطيات أخرى لا علاقة لنا تقريباً بكثير من عناصرها»(5).

مثل هذا الكلام يعيدنا إلى مشكلة المنهج ويذكرنا بما يطرح على المستوى النقدي والإبداعي في المسرح والسينما وعلى المستوى التنظيري في الصراعات الحزبية والإيديولوجيا قد تقبل إثارته في تلك المجالات. أما أن يثار على الشعر فهو ما قد يفاجئ إن البحث عن حالة شعرية عند أمة الشعر في زمن موات الشعر لأمر غريب حقاً ثم ألم يؤسس العرب حالتهم الشعرية منذ حركة الإحياء إلى حركة الشعر الحر إبداعاً وتنظيراً؟ يجيب جمال الصليعي موضحاً ما يفهمه بالحالة الشعرية العربية: «هي أن تعتمد آليات النص على ما أنجز خالص شعرنا الذي لا شك في عروبته انتساباً» وهكذا يضيف الشاعر إلى صفويته اللغوية أصالة في نهجه الشعري عبر دعوته إلى شعر عربي لا شك في عروبته وذلك لا يتحقق إلا بآليات رسخها الشعر العربي القديم حتى غدت من جوهر الشعرية العربية وهو ما يفسر أن الشاعر قد تفتح وتعامل مع الماضي أكثر من تفتحه وتعامله مع الراهن بمختلف مشاربه وليس ذلك من باب الانغلاق أو التعصب بل كي لا يذوب الصوت الشعري المتميز تحت إغراءات الحداثة وأكداس التنظيرات الغربية وصراعات المدارس الشعرية الوافدة مما قد يجهز على عروبة الشعر فنكتب نصوصاً عربية اللغة أعجمية الروح والشاعر يدعونا إلى أن نفيد من الوافد بصهره في بوتقتنا وأخشى ما أخشاه أن يحصل العكس إن لم يكن قد حصل فعلاً فكم من قصيدة حديثة لم تحتفظ من فضائها الثقافي والحضاري بغير حروف الكتابة هذا إذا أهملنا من دعا إلى تغيير حروف الكتابة نفسها!!!.

توضح الهدف إذن وهو هدف مركزي في الإبداع والتقبل وفي تصور الحالة الشعرية العربية التي يدعو الشاعر إلى تأسيسها هذا الهدف هو كتابة شعر عربي لا شك في انتسابه للعروبة قلباً وقالباً.

4) تقسيم:

لسنا نملك معطيات بيوغرافية توضح المراحل الابداعية التي مر بها الشاعر ولا نملك كذلك معطيات تفسر لنا انبثاق الهاجس الإبداعي لديه لكن

لدينا نصوص تؤكد أن مولد القصيد هو تفاعل مع الراهن ومع الراهن السياسي تحديداً مما يعطي القصائد طابع رد الفعل المنفعل بحدث سياسي محدد ووضع معيش يصدق هذا على قصائد المرحلة الأولى مثلما يصدق على قصائد المرحلة الثانية وليس من اختلاف بين المرحلتين سوى نقلة من التصريح إلى التلميح إضافة إلى النضج الفني في تشكيل القصيد سنسمي المرحلة الأولى مرحلة الوضوح وسنعتبر الثانية مرحلة للذات الجريحة ولعل النقلة من الأولى إلى الثانية فيها بعض الطرافة فالقصيدة الفصيل بين المرحلتين هي قصيدة «لغتي» وفيها يرد الشاعر على من عاب عليه الوضوح والمباشرة في شعره وبقدر ما يقنعهم في الجواب يقتنع بهم في قصيدته الرد وفيما تبقى من أشعاره صحيح أنه قد ظل على نهجه الثابت المتفاعل مع السياسي وظل تفاعله مبنياً على عودة للماضي في تشكيل القصيدة (المعارضة لقصيدة قديمة مشهورة أو ترجيع لأبيات شعرية متعارف عليها أو آيات قرآنية) لكنه أصبح يومئ ويجتنب الصريح إلى حد أنه لا توجد في قصائده الأخيرة إلا لأنها محاصرة متقطعة انتفاضة الجريح الذبيح و«هم» معيبة غائمة وزمن سلبي رديئ فكأن الأمر تقية شعرية بالكلي العام الذي يعتم ما يطرحه.

وأهمية قصيدة «لغتي» لا تكمن فقط في كونها الفيصل بين مرحلتين بل في احتوائها أيضاً على موقف من الحداثة والحديث، ليكن منطلقنا ما يقوله محمود أمين العالم: «إن الكثير من هذه المنجزات أخذت تجنح إلى غلبة للتحديث التقني الشكلاني على حساب الخبرة الإنسانية العميقة مما أفضى إلى عزلة الحركة الشعرية عن حركة الحياة»[6] ولنضف ما يقوله أحمد المعداوي عن نفس الظاهرة «معظم ما يكتب اليوم من شعر ينطلق من أساس تنظيري يتمثل في الوهم بأن الإبداع الشعري إبداع لغوي عن طريق تكسير اللغة»[7].
يسير جمال الصليعي على الخط نفسه ولعل عشقه للضاد هو أول ما يصده عن هذه الحداثة وأول ما يباعد بينهما فهو لا يعتبرها إلا زخرفاً للكلام وكتابات

رقيقة ومجوناً ونقوشاً على مقاصير البروج. الحداثة كما تشيع فيما يكتب من شعر عربي ميوعة تغيب الهم المعشش في كل أرجاء الوطن والأصوات المنادية بالحداثة عنده هي نائحات بوم تطاول العنادل ولا عجب أن يقف من «النزاريات» العاطفية موقفاً حاسماً:

ليست شواغلك الكبرى مشاغلنا — من للمجامير يذكيها ويرتكن

فاحمل بخورك واركض خلف غانية — تظل في إثرها ترجو فتمتن

ما كان في شعري النهدي مفخرة — إذا تحدث عن أمجادك الوطن

وهذا الرفض للحداثة وما جاءت به جعله يرفض تكسير اللغة وتوظيف الأساطير – إلا العربي منها – ويرفض الأقنعة والمرايا ويرفض التجريب على الشكل الشعري وإن انفتح على الشعر الحر فلم يبق أمامه إلا الماضي مادام الحاضر غارقاً بهذه السيول الوافدة وبما أن الكتابة الإبداعية هي كتابة جماعية دائماً وبما أن النص تتنازعه نصوص حاضرة فيه أو غائبة عنه فإن جمال الصليعي قد ترك المجال واسعاً أمام النصوص العربية القديمة وأمام الماضي الشعري كي يمتد فيما يكتبه من شعر بدا ذلك واضحاً حتى في التصور لوظيفة الشعر والشاعر فقد أبقى الصليعي على اعتبار الشاعر لسان الأمة الناطق بأمجاد ماضيها وانكسارات حاضرها واستشرافات مستقبلها يقول عن المضمون الواحد لكل قصائده «كان هناك هموم أو هم عربي واضح بيّن... لابد من التطرق إليه».

5) عن التشكيل:

جوهر الحداثة الانتقال في الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز بينما اللاحداثة «تعبر عن نفسها في تركيز النظام الإنساني على الرسالة سواء في الأدب أو الشعر». هذه هي خلاصة ما يطرح كمال أبو ديب[8]. ونراه صادقاً في انطباقه على أشعار جمال الصليعي الأولى إذا نظرنا إليها على أنها رسالة للعرب ونراه غير صادق إذا نظرنا إلى التشكيل الشعري في قصائده الأخيرة التي لا تخلو من ترميز فهو قد انتقل من قصيدة

واضحة ذات رسالة استنهاضية مباشرة لا تعنى بغير العالم الخارجي فتهجو وتمدح وتجعل الزمن انحدارياً من عصر ذهبي إلى زمن فاسد رديء دون أن تتخلص من رؤية الشاعر نبياً أو بطلاً يحث الهمم ويقوم المعوج أو هو على الأقل يقيّمه وفق مقياس واحد أوحد هو القياس السياسي الإيديولوجي... انتقل إلى كتابة مغايرة فيها حس بمأساة الإنسان ومقاومته لعالم غريب عنه وفيه احتفال بالداخل الإنساني وتناقضات أغواره وأعماقه وفيها أزمنة متداخلة متشابكة مع تغليب للترميز والإيحاء في تفجير الدلالة فأصبح المثل العربي أو العالم التاريخي المذكور يتيماً في قصائد المرحلة الأولى نسيجاً كاملاً يتلبس بمقاطع القصيدة من بدايتها إلى نهايتها وإن لم يخرج طبعاً عن المرجعية العربية الخالصة.

5-1 - الموسيقى:

يؤكد الشكل الشعري نفسه النقلة بين المرحلتين وخاصة على المستوى الموسيقي ففي المدونة المعتمدة 17 قصيدة نظمت عشر منها على العمود التقليدي بينما اختار الشاعر للمتبقي شكل الشعر الحر وكلما تقدم زمن الكتابة تناقص الاعتماد على العمود التقليدي دون أن يعني ذلك انعدام قصائد متأخرة زمنياً منتمية للمرحلة الثانية وهي على بحر خليلي لكن الشاعر لم يخرج مطلقاً عن النظام التفعيلي مسايراً أغلب المدارس الشعرية الحديثة التي مازالت محافظة على هذا النظام ومازالت خطاها خارجة تبحث عن شرعية مقنعة والملاحظ في هذا المجال أن الأصوات الشعرية الناجحة قد تحصنت بالكلاسيكية ورأت في الاشتغال من داخل الإطار الكلاسيكي سبيل الإقناع والتحديث يقول محمود درويش: «لابد من الاحتماء بقليل من الكلاسيكية العربية لإقناع الآخرين بأن الشعر العربي الحديث ليس سهلاً... لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تغني» ويضيف: «أي قصيدة لا يحفظها ولا يتبناها الناس هي قصيدة ميتة»[9].

الكلاسيكية على المستوى الموسيقي خيار فني لابد منه إذا أراد أن يكون ما يكتبه شعراً حياً مقبولاً والكلاسيكية ملمح ماضوي يصل الشعر القديم بالشعر الحديث بل لعله من المقومات الأساسية للشعر العربي مثله في ذلك مثل اللغة العربية وشعر جمال الصليعي كلاسيكي في معظمه وربما كان كلاسيكياً حتى في القصائد الحرة الست.

يقارب الشاعر في قصائده العمودية التقليدية مفهوم القصيدة العصماء: بحر مركب لغة جزلة أغراض متعددة إيقاعية زاخرة وطابع إنشادي يؤكد أن الشاعر مثل أعلام شعرنا القديم:

* يفترض في الشعر أن يكون إنشاداً فيركز على الإلقاء والسماع.
* يتمسك بالعناصر البدوية إيقاعاً ولغة وأغراضاً ومعاني.
* يكثر من الانتقالات فلا تفلح الروابط في خلق وحدة ماعدا وحدة البيت.

هذه النقاط الثلاث تعد من خصائص الاتجاه المحافظ في الشعر العربي ومن خصائص شعر الإحياء وتمكن البرهنة على تحققها الموسيقي بالاعتماد على دراسات جمال الدين بن الشيخ وإبراهيم أنيس ومحمد الهادي الطرابلسي للمقارنة بين ما توصلوا إليه من نتائج وما تحويه القصائد العمودية من شعر جمال الصليعي.

البحور المستعملة: من خصائص شعرنا القديم أن البحور المركبة أكثر استخداماً من البحور الصافية أولها الطويل يليه البسيط وقد شهدت بعض البحور تصاعداً مع تقدم الشعر العربي مثل الكامل والخفيف والرمل بينما ظل الأمر على حاله مع بحور أخرى مثل الوافر والمتدارك نعرف أن اعتماد التام من البحور كان كبيراً في الشعر القديم ولم يزدهر التجزيء والتشطير إلا مع موجات التجديد وإذا ما نظرنا في أشعار الصليعي نجدها عينة دالة على مجموع الشعر العربي القديم فكل قصائده تعتمد ستة بحور فقط صدارتها للطويل

والبسيط والكامل بينما لا تحظى بقية البحور إلا بقصيدة واحدة لكل بحر (وهي المتقارب والوافر والرمل).

والصدارة التي يحتلها بحر البسيط (5 من 16) تتوضح بالملاحظة التي تساق عن حظ هذا البحر في الشعر الإحيائي والشعر العربي الحديث فهو متأخر الحظ من الاستخدام حديثاً وكان شأنه في القديم أن كان متقدماً ثم شرع في الانحدار وكذلك الأمر مع الطويل فلقد كان يحتل أرفع النسب وشرع يتأخر إلى أن أصبح قليل التواجد والاستخدام في الشعر الراهن. هذه الملاحظات تسوقنا إلى اعتبار الصليعي لا يستدعي إلا الماضي الموغل في القدم ممثلاً في الشعر الجاهلي ولا يحفل بحركات التجديد التي طرأت على موسيقى القصيدة منذ دعوة المولدين لموسيقى شعرية تلاصق واقعهم الجديد بحر واحد يناقض هذه الملحوظة وهو بحر الكامل الذي تنزع نسبته إلى الارتفاع من القديم إلى الحديث وهو يحضر في مدونة الصليعي بأربع قصائد مساوياً بذلك بحر الطويل وإجمالاً فإن الشاعر يبقى في المجال العروضي القديم يستعمل من البحور ما شاع استعماله (باستثناء الرجز والخفيف) وهو بذلك يؤكد امتلاكه لناصية العروض العربي وطالما اشتكى نقاد الشعر الحديث من اختزال البحور الستة عشر إلى بحر أو اثنين على يد الشعراء العرب المعاصرين.

وإذا ما انتقلنا إلى البنية المقطعية للبحور المستعملة فنلاحظ غلبة المقاطع الطويلة مما يدعم الاستنتاج النقدي المنطبق على شعرنا القديم: «كلما كثرت مقاطع البحر كبر حظه من الاستخدام» فبحر البسيط يتكون من عشرين مقطعاً طويلاً وثمانية مقاطع قصيرة (20/8) وبحر الطويل يماثله، وتنسحب الملاحظة على بقية البحور المستعملة: الرمل 16/6 المتقارب 16/8 ويبقى بحر الكامل الاستثناء الذي يقلق القاعدة لكن تتبع استعماله التطبيقي يبين أن الشاعر يقلب الوضعية النظرية 12/18 ليجعل المقاطع الطويلة أكثر من المقاطع القصيرة إلى حد الوصول إلى 16/11، ولا شك أن المقاطع الطويلة تسم الشعر بطابع إنشادي

واضح وتطوعه للإلقاء الأخاذ الذي عرف به الشاعر حتى اعتبر أكثر من ناقد أن سحر الإلقاء يحول دون تقييم ما استمع إليه تقييماً معمقاً.

وصعود نسبة بحر الكامل يذكر بالشعر الإحيائي الذي ارتفع فيه حظ هذا البحر فنسبته القديمة كانت 20،60 ٪ في القرن الثالث للهجرة ووصلت نسبته في شعر أحمد شوقي(10) مثلاً إلى 21،08 ٪ وماعدا هذا البحر فإن كلام حازم القرطاجني صادق كل الصدق. «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان... فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوهما الوافر والكامل... أما المتقارب فالكلام فيه حسن الإطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها»(11). وقد تضيف اختياراً آخر يتمثل في ورود كل البحور تامة واعتماد البحور التامة خاصية من خصائص شعرنا القديم و لم يزدهر التجزيء والتشطير إلا مع تفشي ظاهرة الغناء منذ العصر الأموي وهو ما يثبت أن جمال الصليعي لم يسع إلى الاشتغال على البحور بتجديد ما حتى بتجزيئها أو تشطيرها محافظاً على الإطار الموسيقي الكلاسيكي الموغل في القدم.

وعلى مستوى القافية والروي نلاحظ انعدام القافية المقيدة في شعر الصليعي فأغلب قصائده العمودية ذات قافية مشبعة وقلة القافية المقيدة مظهر من المظاهر الموسيقية في شعرنا القديم أيضاً نتأكد من ذلك عبر النسب في الدواوين المدروسة: أبو تمام 2 ٪، البحتري 3 ٪، أشعار الأغاني 4،5 ٪(12) أما حركة الروي في القوافي المطلقة فتخالف النسب المدروسة في أشعار الأقدمين تتصدر الضمة الترتيب في أشعار الصليعي بينما تتقاسم الفتحة والكسرة بقية القصائد بنسبة متساوية ومقارنتها بما ورد في كتاب الأغاني مثلاً: الكسرة 46 ٪، الضمة 29،5 ٪، الفتحة 20 ٪(13) تثبت الاختلاف، أما الحروف المختارة

رويا فهي عند القدمين اللام والميم والنون والراء وتحقق ثلاث نزعات معروفة عن الروي في الشعر العربي:

- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.
- تخيّره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية.
- اتصافه بالوضوح السمعي(14).

وبالرجوع إلى قصائد الصليعي نجد الترتيب التالي: النون ثم الدال ثم اللام والباء والسين وهي كلها حروف من أدنى الجهاز الصوتي ولعل ذلك ما ينضاف ليثبت تطابقاً مع سمات تقليدية في الشعر العربي القديم ويثبت أن الاختيارات الموسيقية عند الصليعي لا يطالها التجريب والتطوير بل هو يصونها كنهج يحتذيه غايته القدرة على كتابة شعر سليم ومبلّغ وأظن أن تأثيرها كبدايات ومحاولات في الشعر يغني عن آية أحكام نقدية وليس أسلم من بداية تحتذي الأصول وتثبت نجاعتها وقدرتها في ذلك.

وإذا ما تأملنا بقية السمات الموسيقية الفرعية مثل الترصيع وجدنا الشاعر لا يلتزمه في كل القصائد لكنه يتوسل الإيقاعية الداخلية بكل السبل من تقطيع موسيقي وتجنيس وتكرار وتجاور صوتي ومقابلات مثلما نجد في قوله:

وما الود عند الغرب إلا لحاجة وما الحاج عند العرب إلا الجني الشهد

فللغرب أهواء وللعرب ضدها وهل يلتقي الضدان ما اختلف القصد

وكل من استمع إلى أشعاره يعرف اعتماده المحوري على التكرار والتقطيع الموسيقي للصدور والأعجاز كظاهرة أساسية في خلق الإيقاع وفي الارتفاع بالمشهد الإنشادي وربما كان في ذلك بعض ما يفسر سحر الإلقاء لديه.

وفي الشعر الحر عموماً تدفق موسيقي حافل بالإيقاع الموظف لم يخرج فيه عن نظام التفعيلة الواحدة منوعاً للقافية حاشداً الظواهر الموسيقية ليقارب

بين الشعر الحر والطابع الإنشادي الذي لا يستغني عنه ولذلك كانت مقاطع عديدة من قصائد الشعر الحر لا تختلف في شيء عن أبيات الشعر العمودي إلا في توزيع الكلمات عبر السطور مثلما نرى في قصيدة «هواجس».

أكان عليه مضاجعة الهم يوماً بيوم

لكي يسمعونا

– 8 فعولن = بيت من المتقارب

أكان علينا العدول عن الشوق والأمنيات

لكي يقبلونا

– 8 فعلون = بيت من المتقارب

وأنت لا شك تلاحظ معي أنهما بيتان على العمود الشعري التقليدي من بحر المتقارب تماهت التقليدية الموسيقية فيهما مع اللغة الاشتقاقية والأسلوب الخطابي التقريري فأوشكت أن تكون نسخة باهتة من أية قصيدة قديمة.

وإذا خرج الشاعر من إسار الشعر القديم فلكي يحتضنه محمود درويش بأصداء لا تخفى مثل المراوحة بين طابع إنشادي يصل إلى حد النمط الملحمي (انظر نهاية قصيدة الطوفان) ونمط غنائي مغلق يتمثل في مقطع يقوم على تشكيل دورة لحنية منسقة (الطوفان: ازدحام التائبين...) ونمط تأملي سكوني يهدأ فيه الصوت ليمتزج الغناء بالقص (بداية الطوفان)[15].

2-5 – هيكل القصيدة:

انغلق العنصر السابق على تأكيد للاختيارات الموسيقية التقليدية في الشعر العمودي وعلى مزاوجة بين هذه الاختيارات وظواهر موسيقية حداثية في قصائد الشعر الحر بينما يهتم هذا العنصر ببنية القصائد في المرحلتين مركزاً على نقطتين: المعارضات والأغراض الشعرية.

* **المعارضـات:** هي نظم قصيدة على قافية وبحر قصيدة شهيرة سابقاً ووفق هذا التعريف فهي إلى المظاهر الموسيقية أقرب لكن المعارضة أيضاً هي احتذاء هيكل قصيدة شهيرة سابقة ولذلك نتناولها في هذا العنصر الخاص بهيكل القصيدة وفي المدونة المعتمدة لا نعثر على معارضة واحدة صريحة هي قصيدة «بانت سعاد» وبين القصيدتين اتحاد في البحر والروي مع اختلاف في القافية إضافة إلى اختلاف الأغراض والمعاني والمقاصد والبواعث يستحضر الشاعر من القصيدة القديمة مطلعها محوراً فيه كما يحافظ على بعض التراكيب والمعاني الفخرية فيوردها دون تغيير يذكر ولا شك أن الشاعر واع بما تحمله القصيدة المعارضة من قداسة يوحي بها اسمها الذي شهرت به «البردة» وهو كذلك لا يجهل الموقف الهام الذي ارتبط بها في حياة شاعرها وفي حياة الشعر العربي خاصة بتكريم الرسول لمؤسسة الشعر عبر خلع بردته على الشاعر وما في ذلك من اعتراف بهذه المؤسسة وبدورها في الدولة الإسلامية الحديثة.

تشترك القصيدتان في نفس إيقاعي غنائي يقربهما من النمط الملحمي ولا شك أن اختيار الشاعر لمعارضة «البردة» دون غيرها يتجاوز مجرد إثبات القدرات الشعرية ويتجاوز إثبات قدرة القصيدة الكلاسيكية على التعبير عن أحداث العصر الراهن لأنه يتخير ما يوظفه ليناظر بين الماضي والحاضر ولا ننسى الطابع التمجيدي الذي تطفح به القصيدة لعرب الزمن الحالي وهي في ذلك يتيمة لأن بقية الأشعار تهجو عرب اليوم بقدر ما تمدح وتفخر بعرب الأمس.

* **الأغـراض:** دبّج النقاد كلاماً غزيراً عن القصيدة التقليدية وأغراضها ولعلم لم يختلفوا في شيء قدر اختلافهم في تأويل التعدد الأغراضي الذي تتسم ولايزال الحبر سائلاً لتخوض الأقلام في هذه القضية ولئن بدا التقسيم واضحاً منذ الإعلان النقدي الذي طرحه ابن قتيبة فإن قراءاته لم يتفق حولها

إلا أصحاب المذهب التفسيري الواحد في مواجهة مذاهب أخرى كثيرة وكثيرة جداً.

والخلاصة التي يمكن الخروج بها هي أن القصيدة التقليدية تختص ببناء ثلاثي يتمثل في:

1) مقدمة غزلية أو خمرية أو حكمية.
2) وصف الرحلة أو الراحلة أو مظاهر طبيعية.
3) الغرض المقصود من مدح أو هجاء.

وهذا التعدد الأغراضي يجعل القصيدة قائمة على وحدة البيت ويستدعي مطلعاً وأشباه طوالع وأبيات تخلص وختاماً وتحفل كتب النقد القديم بسمات فنية يختص بها كل مكون من هذه المكونات واعتماداً على تلك السمات تكون أحكام الإجادة والإصابة مثل براعة الاستهلال وحسن التخلص وملحمة الختام. والناظر في قصائد جمال الطليعي يدرك مدى محافظته على الهيكل التقليدي في قصائد المرحلة الأولى ومحاولته التخلص منها في المرحلة الثانية ففي الأولى: مقدمة طللية داعية إلى التخلص من المقدمات الطللية مثلما نجد في قصيدة هوامش:

أمســت أميــة قـفـراً مـا تكلمنا   منه الرسـوم ولـو تفصح لنا الدّمن
حتى مللنا وقـوف الشعر في طلل   أخـذت على أهلـه الأيـام مذ ظعنوا

وفي الثانية: مقدمات غزلية نفسية تراكب بين صورة المرأة/ الطيف/ القصيدة: مثلما نجد في قصيدة «حاجتي والأسوار»:

سالت وعلى ورقي المهووس ذات مسا   سحائب البوح وأنساب الضنى نفسا

وفي قصيدة «طقوس لزائرة أخرى»:

سـأمزج ألـواني وأسـكب رسمها   خـليـطاً مـن الـشـوق المـبرح عـناني
رفيقة هذا الدرب والصمت والسرى   وسـعـدتـي أمـا تـغـير خـلافي

وفي آخر قصائده نجده يختار المقدمة الغزلية الحوارية:

قلت عُلّمنا على أبوابها منطق الطير فقالت غنّني

قلت يا ليلاي هذا هدهد يلقط القول فقالت غنني

أما عن طريق التخلص من غرض إلى غرض فكانت في قصائد المرحلة الأولى واضحة سافرة والقارئ لقصيدة «إلى بعض مصر» لا يجد عناء في البحث عن بيت التخلص:

فدع ذكر آلاف الممالك خلها تبخر بترولاً ويشغلها النقد

وفي قصيدة «هوامش» ينتقل إلى الفخر باللغة العربية بعد هجائه للشاعر العربي المعاصر:

دع عنك هذا وعد القول في لغة ذوب العناقيد لم يلمم بها العفن

والأكيد أن هذه الطرق الواضحة في التخلص ليست النهج الأوحد الذي يتخذه الشاعر في الانتقال من غرض إلى غرض فكثيراً من تخلصه جيد مستحسن ويطويه خفاء الدراية بالكتابة الشعرية ولنا مثال دال على ذلك في كل قصائد المرحلة الثانية حيث تنبني النقلات من وحدة إلى أخرى على تشابك دلالي قوامه التعميق للصدى النفسي وللتفاعل مع الواقع الاجتماعي وللتلبس بالمعطيات التاريخية المستحضرة وبديهي أن تدل طرق التخلص على تعددية في الأغراض الشعرية وهي سمات تقليدية حافظ عليها جمال الصليعي في قصائده الأولى وإن اختلفت الأغراض في توظيفها عن القديم إلا أنها ظلت تتأرجح بين الشكوى والفخر والهجاء: شكوى من أسر الشاعر المعاصر وعفن الواقع وفخر بالضاد والعرب وبالعاشقين أمثاله وهجاء للواقع المرير ولـ «ـهم» الغامضة.

هذه «الهم» التي عوضت مسميات واضحة في القصائد الأولى تعتمت إلا من الصفات السلبية المكدسة وغامت معها البنية التقليدية لتسفر القصائد – في المرحلة الثانية – عن وحدة عضوية ورموز فنية ليست المقدمات النفسية

أو الغزلية إلا عمقاً من أعماقها لكن القارئ لبعض قصائد هذه المرحلة مثل قصيدة: «من العرب» يدرك دون شك أن في طياتها هيكلاً لا يبتعد كثيراً عن الهيكل التقليدي:

1) مقدمة نفسية شاكية.

2) فخر بالماضي.

3) هجاء للواقع.

4) استشراف للمقبل.

واستدعى التنوع الأغراضي أن تكون القصائد التي يكتبها الصليعي مطولات بمعنى من المعاني فبعض القصائد يصل طولها إلى ما يفوق الخمسين بيتاً ومعدل الطول في القصائد العمودية يقارب الأربعين بيتاً وتصل قصائد الشعر الحر إلى 150 سطراً وواضح من خلال مقارنة الأغراض وعدد الأبيات في كل غرض أن الشاعر يستعذب الفخر فيتمادى فيه (20 بيتاً) لكنه أيضاً يحاضر من عدة أوجه فيوغل في الشكوى (25 بيتاً) ويمعن في الهجاء (25 بيتاً) ورغم أنه صحيح إلى حد كبير أن لا أحد يستطيع تحديداً لأغراض الشعر الحر أو على الأقل لا يستطيع ناقد أن يدعي انطباق الأغراض الشعرية التقليدية مع مدح وفخر وهجاء وغزل ووصف على القصائد غير العمودية مهما بلغت من طول أو قصر إلا أن القارئ لشعر جمال الصليعي يستطيع أن يلمح امتداد الأغراض الشعرية القديمة في قصائده من الشعر الحر أو من الشعر العمودي:

وقّع على ذيل الأعارب هكذا عطر الختام

هم معشر لا شيء يغضبهم

لا صوت يسمعهم

لا مجد يدفعهم فلا

لا تنزعج مما صنعت

فليس فيهم من حياة

هم ألف شعب ميت في كل مفترق رفاة

بالعجز تتحد الطوائف كلها

فلبئس ما جمع الشتات

من يقرأ هذا الشعر لا يشك أنه هجاء وإن تلون بلون السياسة فلم يخرج عن كونه هجاءً سياسياً، ولنقرأ أيضاً:

وما دروا هذي الأرض سيدها شعب تحاربه الدنيا ولا يهن

مدت إلينا مواضي الفتح ما نهلت منه اللواحق أما هدها الحزن

نحن الذين جدعنا الفرس أنفهم لم ينج كسرى ولا أحفاده أمنوا

والروم ما غلبت إلا بقبضتنا يا قبضة العزم تلك البيض والردن

نحن الهداة ونحن الفاتحون على غير المطامع والتاريخ مختزن

أليس هذا فخراً أعروبياً صريحاً ويمكنك أن تقرأ مثله في أكثر من قصيدة، ولنقرأ:

تمنى وهل تكفي المنى في جنونه وأكثر أسباب الرحيل جنون

وأقعده الإجهاد دون رجائه وما كان فيما كان قبل يهون

على وجع يغفو على وجع يعي به من صنوف الموجعات فنون

حزين وبي شوق إلى الليل والسرى وبي للقفار الموحشات حنين

أليس هذا الشعر شكوى فاجعة وعلى هذا المنوال تتكون أشعار الصليعي: مزيج من الفخر والهجاء والشكوى يتضح في أغلب القصائد داخل وحدات مستقلة متتابعة متناسلة وقد تتوحد في القصائد الحرة داخل بوتقة الذات في رؤاها وأخيلتها لكنها في المرحلتين لا تتلون إلا بالهم السياسي والهم السياسي وحده.

3-5 – المعجم:

تنعت لغة جمال الصليعي بالصفوية والتراثية والتشبيهة بالجاهلية وهي

نعوت تقارب وتلامس ظاهرة اللغة الفخمة الجزلة التي يطوعها الصليعي في أشعاره.

– على مستوى المفردات: كثيراً ما يدرج الشاعر الغريب الذي قد لا يعرف إلا بالرجوع إلى المعاجم:

فلا ابن مروان مزهو بجلقه ولا بجلق من أيامه سنن

وكثيراً ما يكون غموض المفردة متأتياً من تصرف في استعمالها مثل قوله: «تتفتح الشجراء» أو قوله: «في كل ساعدة فصد» أو قوله: «الضاد ينتخل» والأمثلة عن المفردات التي أصبحت غريبة في أيامنا هذه كثيرة وكثيرة جداً وكلها تثبت نهل الشاعر من عيون الشعر العربي القديم وتشبعه باللغة التراثية وقدرته على تطويعها في فنه الشعري.

– على مستوى السجلات اللغوية: نلحظ حضوراً مكثفاً للسجل الفروسي بما فيه من خيل وسيوف وغمدان ورماح وغارات وهو مرتبط بسجل آخر يحيط بعالم البداوة والصحراء مثل القيظ والظلال والرياح العاوية في الفجاج دون إهمال للقوافل والظعائن والذئاب والرعيان وما يعرفه البدوي من تثمين للغمام والغيث والسقيا. إن السجلين يحيلان على ماضوية في التصوير نهلها الشاعر من القصائد العربية القديمة دون أن ينفي ذلك تأثره بالمحيط البدوي الصحراوي الذي نشأ فيه والأكيد أنه لا يورد السجلين بغية الوصف كما كان يفعل الشاعر القديم بل لعله يشاركه في توظيف رمزي لهما السجل الفروسي تمجيد للماضي واستشراف للمستقبل والسجل البدوي غالباً ما يوظف في تصوير الإحباطات التي تعانيها الذات في زمن الخسارة والمرارة والوحدة الخانقة التي يعانيها الشاعر الغريب لكن حضور هذين السجلين يسير إلى التناقض مع التقدم في زمن الكتابة ليطغى سجل ديني حافل في القصائد المتأخرة لأن الشاعر أصبح يعمد إلى القصة الدينية فيعالجها ويطوعها للمضامين السياسية التي لم يتنازل عنها مطلقاً.

6) التدليـــل:

يقول جمال الصليعي عن الشعر بأنه «كارثة لابد منها للإنسانية هو محرار الأزمنة دولة تسقط كل الدول ولا تسقط كل سلطة انهارت إلا سلطة الشعر» ويضيف: «إن الشعر هو أبعد المسافات التي بلغها الإنسان في محاولة التعبير أن الشعر هو عمل في المفارقات والنقائض لإنجاز الممكن الأوفى والمحافظة على إصبع الاتهام «الشعري ممتداً في الاتجاه الصحيح» وتتضح القصائد بتصور مشابه يصبح فيه الشعر نزيفاً وهو في الوقت نفسه «أداة الخلاص الوحيدة» ويصبح الشاعر نبياً أو ساحراً لكنه أيضاً محبط عاجز محاصر والمطلوب منه دائماً أن يتجاوز جراحه وأن ينبعث من قبره في موقف صمود خاسر والحق أن جمال الصليعي ينفي الخسارة عن الشاعر نفياً مطلقاً يقول: «لا أرى أن هناك صموداً خاسراً خاصة للشاعر فقط يمكن أن يكون هناك خسارة على مدى اليوم الذي يعيشه أو غده فلا حتى وإن لم يحضره»(16).

الحديث عن الخسارة يستوجب أن توجد معركة أو على الأصح قضية وفي شعر جمال قضية واحدة لا غير هي قضية الشاعر الذي يعاني إحباطات الحروف أمام رداءة الواقع وكل قصائده تنويع وتلوين في العزف على هذه القضية: القصيدة طيف زائر وحبيبة محاورة الحرف مشدود متوهج والشاعر يسترجع مفتخراً هاجياً متشكياً انتفاضة الجريح الذبيح ورغم ذلك فهو يستشرف مستقبلاً أفضل لا شك أننا هنا أمام أعماق الحداثة ألا وهو الانشغال بعالم الذات الداخلي في تفاعلها مع العصر وتقلباته لكن يبقى للماضي تسرباته دون أن يكون نقيضاً للحداثة بل هو أداة فنية أو مضمون يثار ولذلك سنهتم ببعض الظواهر التي تشكل في الآن نفسه ملمحاً ماضوياً وتعبيره حداثية وهي توظيفه للنص القرآني والعلم التراثي في تعامله الشعري مع الزمن الماضي.

4-1 - التناص القرآني:

أكاد أجزم منذ البداية بأنه لا توجد قصيدة واحدة خالية من توظيف

للنص القرآني وقد يتواجد التوظيف داخل عبارة وقد يملأ مقطعاً وقد يصل إلى أن يؤسس قصيدة بأكملها ولا يعد ذلك بدعاً أضافه جمال صليعي فالتناص القرآني ليس غريباً على الشعر العربي الحديث وليس غريباً على الشعر العربي القديم طالما أن القرآن حدث أسس التفاعل معه حضارتنا بجميع معالمها ونتاجها والتفاعل معه مستمر إلى اللحظة الراهنة حتى على المستوى الإبداعي الأدبي.

يستحضر الشاعر الطوفان وقصته في أكثر من مقطع بل إن قصيدة بأكملها ممهورة بـ «الطوفان» لكن البدايات كانت بتصور ناقم وصل حد العدمية وأصبح فيه الطوفان أحسن الحلول للخروج من وضعية الذل التي يعيشها الإنسان العربي.

رباه أنعم فزلزلها بأرجسها وجد بطوفان نوح كي يسويها

وفي السياق نفسه يستحضر أعاصير عاد: «ويا أعاصير عاد الأمس دكّيها».

ويطغى التوظيف القرآني في القصائد ذات النفس الصوفي حيث جدلية العشق والدنس وحيث المعاناة الذاتية التي يجهد الشاعر نفسه في تصويرها ليعبر عن أوجاع القصيد وكأن الشعر ذات أخرى يبغي التوحد بها مهما بلغ الإحباط ومهما وصل عجز القصيد عن كسر وحدة الصوت وغربته فإذا ما تم التوحد عادت إليه نبرته الفخرية وفي سياق الفخر الذي يسوقه في «السينية» يوظف قصة مريم العذراء ليجعل من نفسه (الذات الشعرية العربية) مسيحاً مصلوباً:

هزّت إليها بجذع النخل مرضعتي مذ طرف البسر في عرجونها سدسا

وعلمتني وقوف النخل في زمن يساقط القوم في إعصاره نكسا

لم تنتبذ بي قصياً من مواضعها ولم أصم عن جلي القول محترسا

فلم أكن نفخة علوية هبطت ولا مسيحاً بباب الرب لا قدسا

ولا نبياً تداعوا عند غرته ولا تخطيت في مطويها الحدسا
ولست أترك وجهي عند صفعتهم فقد يقولون مصفوع وما عبسا

وهو بهذا التوظيف المقطعي للقرآن والقصص القرآني:
- يجذر انتماءه للأرض العربية.
- يعلن رفضه للسقوط السياسي الحضاري.
- يرفض طوق الصمت المفروض على الشعر الملتزم.

فإن النص القرآني يوظف في أشعار الصليعي ضمن ثلاثة أبعاد: بعد سياسي رافض للأوضاع المتردية التي تعيشها الأمة العربية وبعد حضاري يفخر بالانتماء للعرب ويسعى لتحصين الاستقلال الحضاري من أشكال الغزو الغربي وثالث الأبعاد هو بعد وجودي يخص مأساة الشاعر المختنق بالصوت الثائر في زمن الصمت والتخاذل.

ويبقى وجه ثالث من وجوه التناص القرآني يفوق العبارة والمقطع – ولاحظ أننا قد أهملنا المفردات مثل الشيطان والإثم والفردوس والناسك والعابد... على كثرتها في القصائد كلها لكنها قد لا تحيل على نص قرآني بقدر ما تحيل على المرجع الديني عموماً – يتمثل الوجه الثالث في أن القصيدة تتلفع كلها بالنص القرآني فتتشكل بأكملها عبر توظيف متكامل له.

ومن بين هذه القصائد قصيدة «العنكبوت» والعنوان نفسه يحيل على اسم سورة من سور القرآن الكريم تقوم القصيدة على ثنائية كبيرة هي: الأنا/ الآخرون الراحلون وفي وحدة الأنا تقوم ثنائية صغرى هي الأنا/ العاشقون ومن ثم تتفرغ الثنائيات: الأمس/ اليوم، الحلم/ الواقع، لتصب كلها في معاناة الشاعر المحاصر الوحيد بعدما انسحب أحبته العاشقون وبعدما استسلم الآخرون الراحلون لزمنهم فشبعوا وجوماً وموتاً لا مفر من أن يواجه الشاعر قدره مدركاً ضعفه مؤمناً إيماناً مقضاً بواجبه وتتلون القصيدة تبعاً لذلك

بلونين الأول سياسي يصور الواقع بانتكاساته الراهنة قيمياً وثقافياً وسياسياً واللون الثاني مأسوي يصور الذات الفرد أمام مصيرها العدمي ويوظف النص القرآني ضمن هذه الخيوط المتشابكة. إن خيوط العنكبوت هي خيوط الصمت والسكون والموت التي حاصرت الجميع وتريد أن تحاصر الشاعر أيضاً بعد أن انسحب رفاقه دون أن يكون قادراً على الفرار مثلهم ولا على الاستسلام للعنكبوت كي ينسج خيوطه على فمه دلالة على صمته المطبق. وتأتي الإشارة القرآنية: «لقد ألنا تحت دمعتك الحديد» لتجعل من الشاعر نبياً باكياً تطحنه خيارات قاسية: رسالة لابد منها ومعاناة لم يعش مثلها الأنبياء تؤسسها مفارقة عجز الفردية وضرورة الجماعة التي تحولت إلى جماد وليس أمام الشاعر إلا أن يكون الشمعة الضاوية دون أن يتأكد أن كل الضوء الذي يفنى من أجله منبعثاً لعميان أم لمبصرين. ويزيد الاقتباس القرآني الثاني الأمر توضيحاً فيقول: «وتحدرت طبقاً على طبق». المعاناة إذاً نابعة من الوحدة والعجز لكنها تنبع أيضاً من كثافة العواصف في الواقع المقاوم وهو ما يجعل الهدف ممتنعاً بل مستحيلاً وكذلك الأمر مع خيار الصمت لأنه أفظع مادام يطيح بالرسالة المقدسة التي ينوء بها العنق ولذلك تتكرر الإشارة القرآنية مقترنة برفض الصمت:

عش على وجع القصيد

إنا ألنا تحت دمعتك الحديد

وتنتهي القصيدة بتأكيد نبوءة الشاعر وتوظيف آية قرآنية في استشراف مستقبل أفضل:

وليس أوهن من بيوت العنكبوت

خذ ما لديك بقوة...

ولا ندري كيف وفق الشاعر بين الواقع المتحدر طبقاً على طبق وبيوت العنكبوت الواهية ليجعل من الشاعر/ النبي ينتصر على وحدته وعجزه وضعفه ليأخذ ما لديه بقوة وقد صوره في البداية نازفاً غلبه الحديد:

فانزف انزف لقد غلب الحديد

وحاصرك الجليد

انزف لعلك إذ تموت

تدب في هذا الجماد

مواجع الميلاد والأطياف والذكرى

والشاعر مثل كل الأنبياء منتصر سواء ظل حياً أو مات تحت أطباق الواقع العاصف لأن انتصاره في استمرار أفكاره وانتشارها إلى أن تصبح واقعاً بديلاً يفرض نفسه عبر الفعل الثوري فالعدو هش إلى أقصى حدود الهشاشة وتكفي أي تعبيرة رافضة للصمت والسكون كي تجهز عليه والمأساة تكمن في اللامبالاة والانسحاب أكثر منها في أي شيء آخر.

القصيدة الثانية التي يتمازج فيها الشكل الشعري بالنص القرآني هي قصيدة الطوفان وعنوانها يحيل أيضاً على قصة قرآنية وبنيتها تقوم على تقابل بين الأنا والهم غير أن هم هذه القصيدة ليسوا راحلين بل هم قابعون في زوايا الجمود والحيرة وتكايا التصوف وأول إطلالة للنص الديني هي:

قلنا هو الطوفان

فانهمروا إلى ما ليس يعصمهم

وواضح فيها توظيف قصة نوح وابنه داخل سياق سياسي يشمل الموقف من السلام العربي الإسرائيلي ضمير الجمع المتكلم «نحن» يوحد ما انشطر في أول القصيدة بين ذات الشاعر المخاطبة - بكسر الطاء - وذاته المخاطبة - بالفتح - وما بهذا الضمير يخرج من دائرة المناجاة الذاتية المفجوءة دون قدرة على التصديق الكامل لما يسمح بخروج إلى رد الفعل فيحذر وينذر متلبساً كعادته بثوب النبي الذي يرى الحق حقاً ولا يطاله شك في قناعاته يحذر وينذر بأن التخلف والاستبداد والطبقية والجمود الفكري ومظاهر الانحطاط الديني

قد تجعلنا لقمة سائغة في يد العدو لكنه يفاجأ حقاً؟ - بمصلحته مع العدو وإقامة «سلام عادل معه».

أما القصيدة الثالثة فهي «وادي النمل» ومن العنوان ندرك أن الشاعر يوظف قصة سيدنا سليمان مع النمل نلحظ منذ المطلع التناص جلياً بين الشعري والقرآني:

قلت علمنا على أبوابها منطق الشوق فقالت غنني

وضمير الجمع هنا لا يحيل على ذات الشاعر النبي بل يحيل على ذات/جمع هي الأمة العربية التي تعلمت المنطق على أبواب اليمن مهد الحضارات والتي يقيم معها الشاعر حواره الوجداني بنبرة اعترافية معذبة ولذلك لا يختار من الأسماء إلا أكثرها دلالة على الحب العربي: (ليلى):

قلت يا ليلاي هذا هدهد يلقط الفول فقالت غنني

ينطلق الحوار بين الشاعر وليلاه موظفاً الهدهد القرآني ليقنّع بسببه اعترافاته وشكاواه كما قنّع قصيدته بهذا الإطار القرآني الذي يستخدمه:

آه يا ليلاي لولا هدهد كنت حدثتك عما هدني

ولكنه تحدث بوضوح لأنه لا يحتمل أن تخفي الرموز حقائق المعاناة التي يعيش ففسر وأومأ وشرح محافظاً على القصة القرآنية وقواعدها وتفاصيلها محاولاً تطويعها للفخر بالماضي العربي والشكوى من الحاضر المقيت فالنملة التي غدت خرساء مشردة وحيدة بعد أن كانت ناطقة عزيزة بأرفع المنازل رمز سافر الوضوح.

وبلقيس ملكة سبأ رمز أوضح وهو لا يطلب إلا أن يقرأ من جديد ليكتشف المرء كم فيه من كنوز، ولعل العودة إلى الوضوح ما يجعل هذه القصيدة ردة في مسار الشاعر التطوري لا يفسرها إلا الإصرار على نهج شعري مضاد للسائد الإبداعي والنقدي وليس غريباً أن ينهي الشاعر الجزء الأول من قصيدته بالشكوى من الواقع الآسن مازجاً إياها بفخر وغزل بالأمة العربية التي يخاطبها:

واحفظينا قبل أن تغتالنا سرر الموت بليل آسن
وأر البحر قناني حبنا سكر البحر وماجت سفني

6-2 – الأعلام التاريخية:

يوظف الشاعر الأعلام التاريخية من الماضي القريب والبعيد والخاصية الأساسية في هذا التوظيف هي أن كل الأعلام عربية مما يجعل قصائده لا تحفل بغير المجال العربي منها ما يستدعي الفروسية والفتوة في ماضيها المشرق دون أن يغفل الشاعر عن بكاء ضياعها:

مات المثنى وظل الشرق يندبه فسائل الخيل من يكبر نواصيها

ومن الأعلام ما ورد جمعاً ترتبط به أسماء ومواقع مثلما نجد في سخرية الشاعر من العدو الصهيوني وممن عقد اتفاقيات الصلح والسلام معه داعياً للاعتبار من ماضيه بيننا وفي ربوع سوانا من الأمم:

سل سل عنهمو التاريخ كم بذلوا الأمان
سل سل عنهمو أمماً سوانا
سل عنهمو العهد القريب
لله كم عطفوا على وجع الصليب
لله كم أحبو المسلمين
لله كم حفظوا العهود

ويستعيد الشاعر التوظيف ذاته في قصيدة أخرى:

انهمروا إلى ما ليس يعصمهم
إلى طاقية الحاخام
إذ يتذكر «الأشراف» جيرتهم بخيبر

وجلي أن الشاعر يقارب بين ما يشهده العرب من مجازر وما تحمله

الأنباء عن اتفاقيات السلام وهو يرجع دائماً إلى القرآن في تصوير اليهود ويوظف المعطيات في تبني موقف سياسي رافض لكنه مليء بالمفارقة المرة والسخرية الموجعة.

من الأعلام أيضاً ما هو مستمد من القصص العشقي المنتشر في الحضارة العربية ماضياً وحاضراً وهذه الأعلام غالباً ما تكون رمزاً للوطن مثلما رأينا مع ليلى في قصيدة «وادي النمل» ومثلما نجد في توظيفه لبثينة جميل:

ها أنت تعلم أن لو بثن شاهدة

كنا اجتمعنا إلى أهدابها قسسا

وقد تكون رمزاً للهم العاطفي الغزلي الذي يدعو الشاعر لتجاوزه رغبة في الانهماك والانشغال بما هو أهم مجسماً في القضية السياسية:

مــرت بثينـة لم تعـلم بحاجتنـا فاعبر لحاجتنا الأسـوار والعسسا

ومن الأعلام ما كان قبلياً يوظف في تصوير الروابط العروبية الجديدة باعتبارها بديلاً عن الرابطة القبلية رغم أنهما يشتركان في القوة حتى أن الفرد لا يلقى لنفسه منزلة أو مكانة بدونها. يقول في السينية:

هــذي غـربـة لم تـترك عـوائـدها ولم أكــن مخلفاً عـهـدي ولا نكسا

ولست أريد أن أسترسل فأعرج على توظيف أعلام الماضي القريب مثل جمال عبدالناصر وسعد زغلول فهي رموز واضحة وتوظيفها أوضح. والخلاصة أن المجال دائماً عربي في أدق تفاصيله وأن التوظيف سياسي في خطه العام وأهم ما يؤكده في أغلب تجلياته أن الحرف الشعري يعيش المأساة لأنه لا يرقى إلى أن يكون سلاحاً فعالاً في مواجهة واقع يزداد تردياً يوماً بعد يوم.

3-6 – الزمن الماضي:

يؤكد الشاعر المضمون الواحد لكل قصائده بقوله: «نعم هناك قضية

واحدة مركزية وكل ما سواها فروع وتبعات من تبعاتها وأرى الانشغال بالفروع قبض أريح»[17] ولذلك لا نستغرب أن تغيب القضايا الاجتماعية والثقافية والأدبية ولا يستغرب أن يغيب الشاغل المحلي أو الإقليمي أو الوطني أمام حضور كاسح للهموم القومية تقرأ كل القصائد فلا تعثر على دليل واحد يمكن أن يؤكد لك أن الشاعر قد أخفى هنا أو هناك معطى ذاتياً أو إقليمياً لا توجد إلا قضية واحدة هي الشاعر وأمته العربية. وتثار هذه القضية غالباً عبر فخر بماض تليد وهجاء لواقع رديء وشكوى من حصار خانق. وتولد القصيدة عبر تفاعل مع حدث سياسي قومي (اتفاق سلام حرب الخليج). تنشط الذاكرة لتبحث عن المعادل التراثي في قصة قرآنية أو مثل أو قصة تاريخية ثم ينطلق التشكل بمعالجة توظف الماضوي في بلورة التفاعل النفسي والموقف النهائي من الحدث وبعض القصائد وليدة التجربة الذاتية التي تستحضر الشاغل القومي مثل «وادي النمل» التي كتبها الشاعر بعد زيارة اليمن وعن قصائده ما هو ترجيع على أبيات شعرية قديمة (العنكبوت والترجيع على يائية مالك بن الريب) وعموماً فإن الكتابة الشعرية لديه هي بشكل أو بآخر نشاط ذاكرة لا تستدعي إلا المخزون العربي الإسلامي ولا تستهدف إلا تصوير معاناة الشاعر العربي في العصر الراهن ولذلك كان الماضي هو الرداء الذي تتلفع به القصيدة (وادي النمل) وهو العصب المركزي الذي يشد مفاصلها (العنكبوت) وهو المرجعية التي يستند إليها التصوير الشعري (الطوفان) أما الماضي كمضمون فلقد وجدنا ثلاثة أوجه لتناوله: الماضي الرومانسي/ الماضي المزعوم/ الماضي المجيد.

6-3-1 – الماضي الرومانسي:

يثار هذا الوجه عند العزف على ثنائية الأنا والـ «هم» فبقدر ما يكون الجمع نفعياً جامداً ميتاً تكون الأنا رومانسية تستدعي الماضي الشعري المحتفل بالطبيعة في صفاتها وطهارتها ومشاركتها العشاق خوالج صدورهم:

إني وفي زمن الوجوم

لاشتهي لا تعجبوا سهر النجوم

كنا نزاوج بين شوقينا

فتنهمر الغيوم

ويستعاد المقطع الرومانسي في القصيدة نفسها تعميقاً لاغتراب الشاعر عن عصره ومجتمعه:

إني وفي زمن الحجر

لاشتهي لا تضحكوا سحر القمر

ويستعاد للمرة الثالثة لتصوير الطبيعة بديلاً عن المجتمع الذي لا يجد الشاعر مفراً من القطيعة معه لكن الطبيعة ذاتها لا ترقى إلى أن تكون بديلاً كاملاً لأنها تكتفي بأن تكون إطاراً - مجرد إطار - للتآكل الداخلي الذي يعيشه الشاعر:

إلى وفي زمن يجلله الخراب

لأعيش هذا الليل

أغنيه تراتيلاً مجنحة وأنفقه شموعا

وهكذا يحاصر الشاعر بالاختلاف والاغتراب فيلوذ بالرومانسية التي طرحها الواقع الآسن وطحنتها المصالح المتصارعة على المال والجاه والسلطة ويبقى الشاعر وحيداً يناضل من أجل استعادة الاحتفاء بالوجود كي يحس كل كائن بلذة العيش منتبهاً لما في الوجود والحياة من جمال بعد أن حرمه القهر والعجز والخوف لذة الاستمتاع بالحياة.

6-3-2 - الماضي المجيد/ الماضي المزعوم:

شاع في جميع ضروب الفكر العربي المعاصر والحديث تلك العودة إلى الماضي تحصناً به من إحباطات الأزمة الحضارية العاصفة بالكيان ولعل شعر

جمال الصيلعي الفخور بانتمائه العربي لم يغفل فرصة لتمجيد ماضينا الذهبي منخرطاً بكل طاقاته في هذا الضرب من الاستعادة والاجترار لكنه أمام فظاعة الواقع يكاد يشك في ذلك الماضي:

تلكم مآثر وأكاد أجزم أنها بدع كذاب!!

بل يصل به الأمر إلى أن لا يطلب من الماضي الذي تتحدث عنه الكتب إلا ما يؤكد إنسانيتنا وما يثبت أننا عشنا الآدمية حقاً وما يقطع الشك في أننا قد عرفنا الأمن وذقنا حلاوته في يوم من الأيام:

سأكتفي من كل ما ذكر الكتاب



بما يحولنا بشر

بنصف بيت آمن

بل قل بشبر أمن...

ويحق لنا أن نتساءل إلى هذا الحد يصل إحساس الشاعر بانعدام الآدمية في عرب اليوم؟ أيصل وعيه بالرعب الذي يعيشه الإنسان العربي كخبز يومي إلى درجة أن يشكك في وجود عرب بدون رعب؟

قد لا يكفي الزمن وحده ليفسر النقلة الكبيرة القاسية وبما أن ما نعيشه في حاضرنا لا يقبل شكاً أو تشكيكاً فهو: «زمن الرداءة والكآبة والعجب» لذلك يجنح الشاعر إلى التشكيك في حقيقة الماضي كما يصوره لنا التاريخ ورغم كل ذلك فإن الماضي يستهوي النفس بأن يستعاد فخراً بالانتماء لهذه الأمة المجيدة:

وعموا أمة كانت لهم أبدا صخرا تلاشى على شطآنه السفن

وبالماضي وحده تتحصن النفس من بواعث الشك أمام صيرورة الواقع الموغلة في اللامنتظر:

وما دروا أن هذي الأرض سيدها شعب تحاربه الدنيا ولا يهن

وبالماضي نتيقن تمام التيقن بأن أمة كان ذلك إشعاعها الحضاري لن يكون مستقبلها إلا غداً مشرقاً مهما تردى وتدهور واقع الأحوال ويكفي الماضي فخراً أن ربطنا إلى هذه الأمة بانتماء موضوعي فإن لم يكن له من فضل غير توحيد الأمة العربية لكان ذلك كافياً وزيادة أن شرف الانتماء إليها – عند الشاعر – فوق كل شرف مهما تعذب من «زمن العرب» ومهما كان الصمت والانسحاب العربيان قاسيين على القلب يصوغ الشاعر الماضي كرابط موضوعي بطرق عدة ؛ أولها الفخر باللغة العربية، وثانيها الفخر بالعروبة أينما تجلت ولنتذكر اعتزازه بالنخل وتماهيه به في بعض قصائده يقول في إحداها: «وعز النخل منغرساً».

وهو يوظف أحياناً أسماء البلدان والأنهار ليدلل على وحدة الكيان الذي يفخر بالانتساب إليه ألا وهو الوطن العربي الذي يتجاوب شرقيه بأصداء غربيه ويتفاعل جنوبه مع أصوات شماله وتتوحد أبعاد الزمان في جوهر كيانه؛ يقول مخاطباً مطرباً عراقياً:

بيني وبينك ما غناه مجردة عندي ورددة نهراك وانبجسا

لكن الزمن مثلما يشكل – ماضيه وحاضره ومستقبله – عامل توحيد لا تنفصم عراه على المستوى الموضوعي فإنه يخلق على المستوى الذاتي قطيعة تدفع إلى التيه بين تناقض الأضداد إلى حد التشكيك في الماضي والهروب من تعاسة الحاضر أو الاستسلام لعدمية المستقبل، يقول جمال الصليعي في قصيدة «زمن العرب»:

وأبحث في صدى أمسي

وأبحث في مدى يومي

فما في يومنا أمس

ولا في أمسنا يوم

فيخجلني ويؤلمي انهياري

إن القطيعة حادة والسؤال عن الغد لا يتأسس على معطى متجانس قد يعود الأمس وقد يمتد اليوم لكن نهايات القصائد حاسمة دائماً متفائلة بوثوق ولا ندري على ماذا يتأسس هذا التفاؤل يجيب الشاعر بأنه الإيمان بانتصار الشاعر «حياً أو ميتاً» فهل من مصدق بنبوءة الشعراء؟!.

7) كلمة أخيرة:

خلصنا إلى أن شعر جمال الصليعي صوت خالص العروبة يتحصن بالماضي وبالموروث كي يؤسس عروبته ملغياً حضور الآخر بجميع أجناسه وشعوبه تجلى ذلك على المستوى الموسيقي والتركيبي والدلالي وفي التعامل مع الزمن في حد ذاته وإذا ما كان الصليعي يعتبر ذلك هدفاً مشروعاً غايته تأسيس حالة شعرية عربية لا شك في عروبتها فإننا قد نخالفه الرأي بدليل أن قصائده ارتقت ونضجت وتخطت طور المحاولات الشعرية إلى الكتابة الفنية ذات الشعرية المميزة منذ أن خرج من أسر الموروث الشعري القديم « لم يعد يستغرقه تراثه إلى درجة تمحو حضوره المستقل»[18]، وإذا ما تماهى صوته مع الشعر الجاهلي أو الأموي أو العباسي في بعض المقاطع والقصائد وإذا ما تماهى مع الشعر الإحيائي في قصائد أخرى وإذا ما انتهى إلى كتابة «تصوغ تجاربه على نحو مستقل وتفضي به إلى أفق الحضور الإبداعي»[19] وإذا كانت تلامس في هذا الطور نفسه كتابات محمود درويش فإن كل ذلك دليل على أنه يتمثل جيداً الماضي الشعري ويتفاعل بعمق مع حاضره ويسير بخطى سديدة نحو الخصوصية التي تميز صوته كشاعر إذا ما واصل مكابدته للحرف وأوجاعه. ألم يقل نزار قباني عن قصيدته: «أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي من طرفة والحطيئة إلى أبي تمام والمتنبي وشوقي»[20] ونحن لا نملك إلا أن نعجب منذ الآن بتطويعه للإطار الكلاسيكي للنهوض بجملة شعرية فياضة حديثة ونعجب ببنائه الرمزي وتناصه الموحي الموظف ونصفق لطابع إنشادي إلقائي ساحر مازال يرسخ للشفاهية والتطريب الشعري قدماً بعد قرون من الثقافية

الكتابية دفعت إلينا بشعر «يقرأ دون أن يلقى» ولعل ذلك ما يشير من جديد إلى علاقة خاصة بين شعر جمال والزمن هي علاقة مفارقة شديدة وصراع أشد فقصيدته تساجل الزمن لتنصب زمنها لكنها تضطر لتعترف به لأنه مصدر الفخر ومصدر المعاناة هو باعث للوجود ولكنه كذلك دافع للعدم والشاعر وحده يحدس هذه المفارقات ويكتو بنار تناقضاتها يؤمن بأن الشعر فوق كل الأزمنة لكنه مقتنع بأنه كذلك وليد الأزمنة يدرك جيداً بأن من يسحقه هو الزمن ورغم ذلك لا يملك إلا أن يراهن عليه.

هوامش وإحالات

(1) جمال الصليعي، شاعر تونسي، أصيل مدينة «دوز» في الجنوب الغربي، ولد سنة 1955م، لم يتمم دراسته الثانوية، وهو وجه بارز في الساحة الشعرية التونسية منذ الثمانينات، له مشاركات في اليمن والعراق – مهرجان المربد –.. إضافة إلى أهم المحافل الشعرية التونسية.

(2) بدر شاكر السياب: المعبد الغريق، ط دار العودة، بيروت 1971م، ص 100.

(3) الاستشهادات من مدونة جمعها الباحث وأعانه الشاعر في جمعها مشكوراً.

(4) كتاب «وادي النمل» جمال الصليعي، الطبعة الأولى، الشركة التونسية للنشر، تونس 1998م.

(5) حوار خاص مع الشاعر.

(6) محمود أمين العالم، مقال ملاحظات أولية حول الثقافة العربية والتحديث، مجلة الوحدة عدد 102/101 سنة 1993م، ص 11.

(7) أحمد المعداوي، الشعر العربي والهوية القومية، مجلة الوحدة، عدد 59/58 سنة 1989م، ص 34.

(8) صالح جواد طعمة، مقال الشاعر العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد 4، سنة 1984، ص 11.

(9) محمد صالح الشنيطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، سنة 1987م، ص 143.

(10) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، طبعة تونس 1981م، ص 31.

(11) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، طبعة دار الكتب الشرقية، تونس 1966م، ص 268.

(12) محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص 40.

(13) م.ن، ص 40.

(14) م.ن، ص 46.

(15) محمد صالح الشنيطي، مرجع سابق، ص 144.

(16) حوار خاص مع الشاعر.

(17) حوار خاص مع الشاعر.

(18) جابر عصفور، مقال ذاكرة الشاعر التقليدي، مجلة العربي، العدد 458 سنة 1997م، ص 82.

(19) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 82.

(20) نقلاً عن إبراهيم الرماني مقال «النص الغائب في الشعر العربي الحديث» مجلة الوحدة، العدد 49 السنة الخامسة، أكتوبر 1988، ص 54.

* * *

العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية

عبدالعالي بوطيب

تقترن النظريات النقدية الحديثة في أذهان أغلب الباحثين بمجموعة كبيرة من السمات الخاصة المشكلة لنقط قوتها وتميزها عن باقي النظريات القديمة، لعل من أبرزها على الإطلاق:

- الاعتماد الكلي على المقاربة المحايثة للأعمال المدروسة ، بعيدا عن أي اعتبار خارجي، أيا كانت طبيعته وقيمته.
- توسيع دائرة اهتمام الممارسة النقدية لتشمل كل المكونات النصية ، بما فيها تلك التي كانت ، إلى وقت قريب، مهمشة، كالعتبات النصية مثلا.
- بالإضافة طبعا للمجهود الكبير المبذول في إعادة اكتشاف المكونات النصية القديمة من زوايا نقدية جديدة، مكنتها من استعادة بريقها المعرفي المفقود في الدراسات السابقة.

مزايا ساهمت، إلى حد كبير، في تحقيق طفرة نوعية هامة، على طريق تعميق معرفتنا النظرية بطبيعة الكتابة الأدبية وخصوصياتها التعبيرية. كان لها الأثر الإيجابي البين في الانتشار السريع والواسع الذي حظيت به هذه النظريات بين صفوف الباحثين والمهتمين. غير أن الحماس الزائد الذي قوبلت به أحيانا

هذه النظريات الغربية في الأوساط الثقافية العربية، كانت له انعكاسات سلبية على بعض تطبيقاتها النقدية ، افقدتها الكثير من العمق النظري، كما قلص في الوقت ذاته من قيمتها الإجرائية، حقيقة تكفي قراءة ما ينشر يوميا على صفحات المجلات والجرائد لملامسة بعض تجلياتها. مما يفرض على الباحثين القيام بمجهود تنويري كبير لمواجهة هذا الخطر الداهم حفاظا على حاضر ومستقبل ثقافتنا القومية.

وهنا تكمن ، في تقديري الشخصي، أهمية عقد مثل هذه الندوات المتخصصة، باعتبارها فرصا حقيقية لمناقشة بعض القضايا الشائكة ، نظريا وتطبيقيا.

وما ندوة كلية بني ملال ، باختيارها الموفق لموضوع العتبات النصية، إلا واحدة من هذه الفرص الثمينة القليلة الكفيلة بتحقيق بعض هذه المهام العلمية، المتمثلة أساسا في تخليص هذه الخطابات الموازية الحساسة من بعض الغموض المحيط بتداولها، تنظيرا وتطبيقا. ومساهمة منا في دعم هذا المجهود العلمي الطموح، قررنا المشاركة في هذه الندوة القيمة بمداخلة متواضعة تحمل عنوان: **العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية**. حاولنا الوقوف فيها، قدر المستطاع، على ما تعرفه بعض التطبيقات النقدية من اختلالات منهجية خطيرة تعكس في مجموعها وعيا نظريا تبسيطيا ، إن لم نقل مغلوطا، بحقيقة هذه المكونات النصية.

ولتقريب القارئ أكثر من حقيقة هذا الوضع، اخترنا، لأسباب تمثيلية محضة،العنوان ومقدمة الكاتب الأصلية (la préface auctoriale originale)(*) في الأعمال الإبداعية، نموذجين تطبيقيين لذلك.

وهكذا قسمنا منهجيا مداخلتنا لثلاثة أقسام رئيسية، بعدد تجليات الظاهرة المدروسة، تناولنا في كل واحد منها مظهرا محددا يعكسه عنوانه. أرفقناها في الأخير بخاتمة عامة ضمناها نظرتنا الخاصة للموضوع وبعض

المقترحات العملية الكفيلة بتفادي مثل هذه الاختلالات. فماذا عن هذه الأقسام / الظواهر؟

القسم الأول: التركيز على العناصر العامة دون الخاصة:

ونقصد بذلك أساسا ما تكشف عنه بعض التوظيفات النقدية العربية لهاتين العتبتين المتمايزتين من تشابه يوحي ضمنيا باعتماد أصحابها المطلق على الجوانب المشتركة فيما بينهما فقط، ليبقى الوجه الآخر لهذه العلاقة ، ممثلا في اختلافاتهما الجوهرية مغيبا، على أهميته الكبرى في تحديد الاختصاصات الوظيفية الخاصة بكل واحدة منهما. وهو ما أساء كثيرا لقيمة هذه الدراسات، و قلل من أهمية الخلاصات التي انتهت إليها.

لأنه إذا كان العنوان ومقدمة الكاتب الأصلية يشتركان ، كما هو معلوم، في جوانب كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

1 – أنهما ينتميان معا، من حيث الموقع، لصنف العتبات القريبة من النص، أو ما يسميها ج جنيت بـ (péritexte)(*)، في مقابل العتبات الأخرى البعيدة عنه، المعروفة بـ (épitexte)(*)، كالتصريحات والاستجوابات مثلا.

2 – أنهما يعودان معا من حيث المصدر للكاتب، أو ما يسميه نفس الباحث بـ (paratexte auctorial)(*)، خلافا لبعض العتبات الأخرى التي قد تعود إما للناشر كـ (préface éditoriale)، أو لغيره ك (préface allographe)(*).

3 – أنهما يشتركان أيضا من حيث الصدور في زمن واحد، هو تاريخ نشر الكتاب لأول مرة، مما يفسر سبب إضافة صفة أصلية لتسمية المقدمة المدروسة، تمييزا لها عن غيرها من المقدمات الأخرى المعروفة كالمقدمة اللاحقة و المتأخرة (préface ultérieure et tardive)(*).

فإن هذا ينبغي مع ذلك ألا ينسينا ما يوجد بينهما من فوارق هامة، تلعب دورا كبيرا في تحقيق التمايز المطلوب بين عتبتين نصيتين يفترض فيهما ، بحكم تكاملهما الوظيفي ،قدر كبير من الاختلاف،يبرر تواجدهما المشترك في محيط نص واحد. من ذلك مثلا:

1 – أنهما وإن صنفا معا في خانة العتبات القريبة من النص، إلا أنهما يختلفان، مع ذلك، من حيث الموقع الخاص بكل واحدة منهما في هذا المحيط. وهكذا ففي الوقت الذي يقتسم فيه العنوان ، مع بعض العتبات المماثلة الأخرى (كاسم المؤلف، العنوان الفرعي، والبيان الإجناسي) الغلاف الأمامي للكتاب(*)، نجد المقدمة بالمقابل تحتل الصفحات الداخلية (الصفحة الخامسة وما بعدها)(*).

2 – الاختلاف المكاني السابق بين العنوان والمقدمة، ليس اعتباطيا ولا مجانيا، بقدر ما تحكمه اعتبارات استراتيجية ووظيفية محددة، ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة المحفل التواصلي المستهدف من وراء كل عتبة. خصوصا إذا علمنا أنهما ، وإن كانا يعودان من حيث المصدر للكاتب، إلا أنهما يختلفان ، مع ذلك ، فيما يخص المستهدفين.

فالعنوان مثلا بحكم موقعه الخارجي على صدر غلاف الكتاب، يعتبر خطابا موجها لعموم الجمهور (le public)، خلافا للمقدمة المتوارية في الصفحات الداخلية، التي تخاطب جمهورا أقل، يتمثل أساسا في فئة القراء: (متلقي المقدمة هو قارىء النص، وليس مجرد واحد من الجمهور كما هو حال العنوان)[1].

3 – إذا كان الاختلاف المكاني، المشار إليه سابقا، بين العنوان والمقدمة، قد ولد في مرحلة أولى اختلافا آخر يخص نوعية المستهدفين، فإن هذا الأخير سيفرز بدوره ،في مرحلة لاحقة ، تمايزا ثالثا على المستوى الوظيفي. نظرا للدور الهام الذي يلعبه العنصران السابقان في تحديد طبيعة الأهداف

التواصلية الخاصة بكل خطاب. حقيقة قد لا تنحصر دائما في المستوى العام ، بقدر ما تمتد أحيانا لتشمل التفريعات الداخلية الخاصة بالعتبة الواحدة، كما هو الشأن مثلا بالنسبة للمقدمة.يقول ج جنيت في هذا الصدد: (لا تقوم كل المقدمات بنفس الشيء، وهو ما يعني بعبارة أخرى أن وظائف المقدمات تختلف حسب أصناف المقدمة. هذه الأنواع الوظيفية يبدو لي أنها تتحدد في الجوهر باعتبارات المكان، اللحظة، وطبيعة الباث)[2].

لهذا ينبغي ألا نستغرب إذا ما وجدنا الاختلاف بين هاتين العتبتين(العنوان والمقدمة) يطال الجانب الوظيفي أيضا. وهكذا ينفرد العنوان بثلاث مهمات أساسية مختلفة ومتداخلة أحيانا، هي:

1 – مهمة تسمية النص، وتوكل عادة للعناوين البيضاء المفرغة دلاليا[*].

2 – مهمة تحديد مضمون النص، وتسند للعناوين (التيماتية/ thématiques) حسب ج جنيت، (subjéctaux) حسب ليو هوك[*].

3 – ومهمة إبراز شكل النص، وتتولى مسؤولية إنجازها العناوين (الريماتية/ rhématiques)، حسب ج جنيت، (objéctaux)، حسب ليو هوك[*].

أما وظائف مقدمة الكاتب الأصلية فتتلخص في مهمة رئيسية واحدة، تتقسم داخليا لمهمتين فرعيتين ، مختلفتين ومتكاملتين، حددهما ج جنيت في كتابه القيم(عتبات/seuils) بقوله: (لمقدمة الكاتب الأصلية... وظيفة رئيسية تتمثل في **ضمان قراءة جيدة للنص،** هذه الصيغة التبسيطية أعقد كثيرا مما قد تبدو عليه. لأنها قابلة للتحلل لفعلين اثنين، يكيف الأول منهما الثاني دون أن يضمنه، كأي شرط ضروري وليس كافيا.1/ ضمان قراءة. و2/ تأمين أن تكون هذه القراءة جيدة)[3].

وبذلك يتضح ، بما لايدع مجالا للشك، أنه رغم ما يوجد بين العنوان والمقدمة، (وباقي العتبات النصية الأخرى)، من قواسم مشتركة ، توهم ظاهريا بتماثلهما المطلق، فإن كل واحدة منهما تحتفظ لنفسها ، مع ذلك داخليا، بجوانب خاصة تميزها عن الأخرى، وتضفي على تواجدها مشروعية كافية للحفاظ على مكانتها وموقعها. لذلك نعتقد أن كل توظيف نقدي لهاتين العتبتين النصيتين يعتمد الخصائص المشتركة وحدها، مقابل تغييب كلي لباقي أوجه الاختلاف الأخرى، سيسقط حتما في فخ النظرة التعميمية المضللة ، ونتائجها السلبية الخطيرة، كما سنوضح ذلك لاحقا.

القسم الثاني: الخلط بين الحماية النصية والحماية الدلالية:

انتهينا في القسم الأول من هذه الدراسة ، إلى أن التشابه الظاهري الملحوظ بين المقدمة والعنوان يعد إفرازا طبيعيا لنظرة تعميمية سطحية فقط، ولا علاقة له إطلاقا بحقيقتهما الفعلية. كما يجليها تكاملهما الوظيفي السابق. نظرة اختزالية لاشك أن لها مضاعفات سلبية أخرى، نكتفي في هذا القسم الثاني باستعراض واحدة منها، تتعلق أساسا بما أسميناه بظاهرة الخلط الوظيفي بين الحماية النصية والحماية الدلالية، باعتبارها امتدادا طبيعيا للنظرة السابقة.

وهكذا ، فبعودتنا لقائمة الوظائف العامة المسندة للمقدمة الأصلية والعنوان ، وتفحصنا لها، سنلاحظ جليا أنها تلتقي جميعها، على تنوعها الظاهر، عند وظيفة واحدة ،يسميها البعض بوظيفة خفرالنص(escorter le texte)(*).

وهو ما يعني ضمنيا أن النص المركزي يوجد في وضعية خطيرة،تستدعي الاستعانة بخدمات نصوص موازية مختلفة(paratexte)، لتأمين سلامته الآنية والمستقبلية. بدونها يصبح النص عاريا ، مجردا من كل حماية، مما يؤكد فكرة تبعية هذه النصوص الموازية، وارتهانها الوظيفي المطلق بخدمة نصوص أخرى

تقع خارجها، تماما كما أشار لذلك ج جنيت في معرض تعريفه لها قائلا: (النص الموازي في العمق ، بجميع أشكاله،خطاب تابع، مساعد، مكرس لخدمة شيء آخر يؤسس سبب وجوده، ألا وهو النص)(4).

استنتاج سليم في مجمله، لولا ما يؤخذ عليه من طابع تعميمي صرف، يضيع علينا فرصة تعميق البحث وتدقيقه ليطال جزئيات وتفاصيل الموضوع المدروس أيضا، بدل الاكتفاء بالخلاصات المشتركة العامة ، على أهميتها النسبية طبعا.كما سيتضح ذلك جليا من خلال مراجعة فاحصة لقائمة الوظائف السابقة.

فهي وإن بدت ظاهريا تتقاسم جميعها مهمة حماية النص، إلا أنها تختلف ، مع ذلك ، في نوعية هذه الحماية، والجانب أو الجوانب التي تشملها. خصوصا بعد التطورات النظرية الأخيرة التي عرفها مفهوم النص، بحيث لم يعد كما كان يعتقد سابقا مجرد متوالية لغوية تتطلب مقاربة أفقية سطحية فقط، بل أصبح كيانا لسانيا معقدا، بأبعاد مختلفة تستوجب معالجة عمودية أيضا، تضع في اعتبارها العلاقة الاندماجية القائمة بين مختلف مستوياته(*).

لذلك نعتقد أن الدفع جزافا بمبدأ حماية العتبات للنص، دون تحديد نوعية هذه الحماية ولا طبيعتها، فيه الكثير من التعميم، ويحتاج بالتالي لمزيد من التدقيق، تفاديا لما قد يتولد عنه من مضاعفات سلبية خطيرة على المستويين: النظري والتطبيقي.

وفي هذا الإطار نلاحظ أن الوظائف الموكولة لمقدمة الكاتب الأصلية، على كثرتها وتنوعها، تلتقي جميعها، بحكم طبيعة موقعها ونوعية مستهدفيها، عند مسؤولية **حماية دلالة النص**. تجنبا لما قد يتعرض له من تأويلات مغرضة أوخاطئة من وجهة نظر صاحبه طبعا. لهذا قال ج جنيت : (إن الوظيفة الرئيسية لمقدمة الكاتب الأصلية..هي تأمين قراءة جيدة للنص)(5)، نفس الرأي تقريبا عبر عنه هنري ميتران في كتابه(خطاب الرواية) قائلا: (كل مقدمة

تسعى ، في نفس الوقت، لاستخراج نموذج إنتاج النوع الأدبي المتكلم عنه، بالإضافة أيضا لنموذج قراءته)[6].

لتصبح المقدمة بذلك إحدى أهم الوسائل التعبيرية الموضوعة رهن إشارة الكاتب لتوفير أنسب الشروط التداولية لتيسير مقروئية النص. وهو ما يفسر في الوقت ذاته سر إصرار بعض الأدباء على إرفاق أعمالهم بمقدمات ضافية ، يعتبرونها ضرورية لاستيفاء مكونات الكتاب. كما يفهم ذلك من تساؤل ماريفو الاستنكاري التالي: (أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتابا ؟ لا، إنه لايستحق ، دون شك ، هذا الاسم)[7].

موقف لا يحظى ، رغم تبريراته المختلفة، بإجماع كافة الأدباء والنقاد، خصوصا منهم أولئك الذين يرون في المقدمة، كنص مضاف مساعد، أو ميتا خطاب، إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي يفترض فيه توفره على القدر الكافي من الاستقلال و الاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة، بعيدا عن أي دعم خارجي، خصوصا إذا كان مصدره الكاتب، لأنه في هذه الحالة لا يكتفي بإغلاق النص فقط، وإنما يعطي نفسه صلاحية امتلاك حقيقته أيضا . لذلك فلا غرابة إذا ما وجدناهم يرفضون ، رفضا قاطعا ، تزويد أعمالهم بمقدمات من شأنها كسر حلقتها الهرمنوتيكية، إغلاق أفقها التداولي، وإجهاض تعدديتها الدلالية، لتتحول في النهاية لنصوص مسطحة مكشوفة، لاعمق لها ولا طعم: (لأن النص ، كما يقول ديريدا، لايكون نصا إلا إذا أخفى ، على النظرة الأولى ، والقادم الأول، قانون تركيبه ، وقانون لعبته، ليظل بالتالي نصا غير مدرك)[8]، لذلك يعتبر : (محاولة، الملء الدلالي – saturation sémantique للعمل ، غير مقبولة، ومصيرها الفشل)[9]. نفس الموقف تقريبا عبر عنه باحث آخر بقوله : (المقدمة الأدبية كذبة، أو وهم عن العمل)[10].

وهو ما يؤكد أن القول بإجبارية المقدمة، وحاجة النص الماسة لها ، أمر مطعون فيه. مادامت تخضع في العمق لتقديرات وتصورات الكاتب الخاصة،

ولا علاقة لها إطلاقا بمتطلبات النص الموضوعية، تماما كما صرح بذلك أحد المنظرين قائلا: (المقدمة ليست أبدا ضرورية)[11]. فهل ينطبق ذلك على العنوان أيضا؟ أم أن هذا الأخير تحكمه اعتبارات أخرى؟.

للإجابة طبعا عن هذين السؤالين المتداخلين لابد من اعتماد نفس الخطة السابقة المطبقة على المقدمة، والعودة بالتالي لفحص وظائف العنوان فحصا دقيقا يمكن من استخلاص ملاحظات عميقة تتجاوز نطاق العموميات المتداولة.

وفي هذا الإطار يمكن القول، إنه رغم الاشتراك الظاهري لجميع وظائف العنوان في توفير الحماية للنص، إلا أنها، خلافا لوظائف المقدمة الأصلية، تختلف داخليا بخصوص طبيعة هذه الحماية، ومدى حاجة النص لها.

وهكذا، فباستثناء الوظيفة الأولى الخاصة بالتسمية، وأبعادها العامة الهادفة لحفظ كيان النص من كل المخاطر المرتبطة بطبيعته كخطاب مكتوب، يتميز عن غيره من الخطابات الأخرى، الشفاهية منها على وجه التحديد، بخاصيتين مختلفتين ومتلازمتين:

- الاستقلالية: ونعني بها ما يعرف عن الخطاب الكتابي من قدرة خاصة على تأمين التواصل، بين طرفين أو أكثر، خارج سياق محدد مضبوط، كما هو الحال بالنسبة للخطاب الشفاهي المباشر، المقرون بوضعية وجه لوجه (face to face). لذلك اعتبرت الكتابة دائما إحدى أهم الوسائل التواصلية المؤهلة بطبيعتها لتعويض عجز الكلام عن ربط علاقة تواصلية غير مباشرة بين أطراف متباعدة زمنيا، أو مكانيا، أو هما معا[*].
- والديمومة: وهي ميزة الكتابة الثانية، وتتجلى في قدرتها على البقاء والاستمرار: (لأن الكلام يذهب، والكتابة تبقى)[12] كما يقال، لذلك اعتبرت، وما زالت، (إحدى وسائل ... حفظ الكلام)[13].

وهو ما يسمح لنا باعتبار النص من هذه الناحية بالذات رسالة (lettre)، من نوع خاص، معرضة في رحلتها الطويلة لمخاطر عديدة، من قبيل السرقة، الضياع، الاختلاط، وغيرها. تتطلب الاستعانة بخدمات بعض النصوص الموازية المختلفة لتجاوزها (كالعنوان مثلا). علما بأن إعطاء اسم للنص من شأنه تمييزه عن غيره من النصوص الأخرى، فضلا عن تسهيل مهمة تداوله بين الناس: (العنوان ، كما هومعروف جدا، هو - اسم - الكتاب، وبما أنه كذلك، فهو يسخر لتسميته، يعني تحديده بأكبر قدر ممكن من الدقة، ودون خطر كبير في الاختلاط)[14].

يستنتج من ذلك طبعا أن العنوان، ببعده الوظيفي السابق وفراغه الدلالي، يعد عنصرا أساسيا لحفظ كيان النص، وحمايته من كل ما قد يتهدده، وهو ما يفسر الاجماع الحاصل حوله بين مختلف التيارات الأدبية، لدرجة يستحيل معها، باستثناء حالات نادرة جدا، وجود نص بلا عنوان.

أما الوظيفتان المتبقيتان، المعروفتان بتحديدهما المسبق، الضمني أو الصريح، لبعض جوانب النص الفكرية أوالفنية ، فإنهما يلتقيان ، من هذه الناحية، بوظائف المقدمة، في حماية دلالة النص، وبالتالي توجيه أفق انتظار القارىء المفترض لنواح محددة. لذلك اعتبرهما المنظرون اختياريين، بالنظر لسلبية تأثيرهما، حضورا أو غيابا ، في تأمين سلامة هوية النص، وانقادها مما قد يعترض طريقها من مخاطر. لينتهوا في الأخير إلى أن وظيفة العنوان الأولى المتعلقة بالتسمية، وحدها تعتبر إجبارية لدورها الحاسم في تأمين حماية كينونة النص، أما الوظيفتان المتبقيتان، فتندرجان في خانة الوظائف الاختيارية المرتبطة أساسا بتقديرات الكتاب الشخصية ومرجعياتهم النظرية، شأنها في ذلك شأن وظائف المقدمة الأصلية: (إن وظائف - العنوان- الثلاث المشار إليها.... ليست كلها ضرورية الحضور في نفس الوقت: الوظيفة الأولى وحدها إجبارية، أما الوظيفتان المتبقيتان فاختياريتان وإضافيتان)[15].

وهكذا تنضاف الملاحظة الحالية للسابقة في تأكيد صحة ما قلناه في بداية هذه الدراسة، من أن التشابه الملحوظ ظاهريا بين مختلف العتبات النصية (كالعنوان والمقدمة مثلا) مرده بالدرجة الأولى لطبيعة النظرة التعميمية القاصرة عن إدراك الفوارق الدقيقة القائمة بينها. خصوصا ما يتعلق منها بنوعية الحماية المقدمة للنص، وهل هي عامة أم خاصة، جوهرية أم عرضية، إجبارية أم اختيارية... بدليل انعدام الإجماع حولها من ناحية، وانحصار تأثير بعضها في جوانب فكرية أو فنية ضيقة لا علاقة لها بكينونة النص، من ناحية أخرى. لهذا فإن الجمع بينها دون تمييز، في سلة واحدة، كما يقال، يعد خطأ جسيما ستكون له ، دون شك، عواقب معرفية وتطبيقية خطيرة، أبرزنا بعضها سابقا، وسنتعرض للباقي في القسم الموالي والأخير من هذه الدراسة.

القسم الثالث: الجمع بين مهمتي الكتابة والقراءة:

حاولنا في القسمين السابقين إبراز بعض سلبيات النظرة التعميمية السائدة عن العتبات النصية، وانتهينا لخلاصتين رئيسيتين: الأولى تتعلق بتحديد الفروق النوعية العميقة الموجودة بين العنوان والمقدمة الأصلية، رغم تشابههما الظاهر.

والثانية تهتم بإبراز الفروق الوظيفية الموكولة لكل واحدة منهما ، حسب طبيعتها الخاصة. وبمراجعة بسيطة لهاتين الخلاصتين، يتضح جليا، أنهما تعودان معا لما يمكن تسميته بقصور الوعي النظري السائد لدى بعض المثقفين المبتدئين في هذا المجال. ولا تمسان بالمقابل الانعكاسات السلبية المترتبة عن ذلك على مستوى الممارسة النقدية، خصوصا ما يتعلق منها بكيفية توظيف هذه النصوص الموازية، والاستفادة منها في الاقتراب أكثر من الأعمال الأدبية. وهو ما سنعمل على تحقيقه الآن.

وقد تعمدنا تأجيل الحديث عن هذا الجانب ، لما بعد الانتهاء من عرض الخلاصتين النظريتين السابقتين. لاقتناعنا الراسخ، بالعلاقة الجدلية القائمة بين

هذين المستويين من ناحية، وبأسبقية تأثير الوعي في الممارسة من ناحية أخرى. بمعنى أن ما سنعمل لاحقا على إبرازه من ملاحظات تخص النواحي التطبيقية للعتبات النصية، لا تعدو أن تكون مجرد إفراز طبيعي للتصورات النظرية التبسيطية السابقة.

حقيقة يكفي للتأكد من سلامتها، التذكير بأن المقدمة الأصلية رغم تشابهها الظاهري بالعنوان، تظل مع ذلك مختلفة عنه من نواحي عديدة، لعل أبرزها على الإطلاق تباينهما الوظيفي الصارخ. فوظيفة المقدمة تنحصر، كما أسلفنا الذكر، في توفير الحماية الدلالية للنص فقط، ولا علاقة لها إطلاقا بالمخاطر الأخرى التي تهدد كيانه وهويته، كما هو الحال بالنسبة للوظيفة الأساسية للعنوان.

لذلك كله اعتبر المنظرون المقدمة اختيارية، يخضع وجودها أوعدمه لتقديرات الكاتب الشخصية. شأنها في ذلك شأن باقي وظائف العنوان الثانوية الأخرى. ليبقى دوره التعييني وحده إجباريا ، لارتباطه الوثيق بحاجة النص الداخلية، باعتباره خطابا كليغرافيا قارا ومستقلا عن مصدره وسياقه.

وعليه فإن اعتماد الكاتب على هذا النص الموازي الاختياري ،ذي الأهداف التواصلية الدلالية المحضة ، يعد في الحقيقة انتهاكا صارخا لقدسية القراءة، واغتصابا لحقها الطبيعي المشروع في ركوب مغامرة اكتشاف النص، والتمتع بلذته، بعيدا عن كل وصاية خارجية ، أيا كان مصدرها وطبيعتها: (لأن القراءة، كما يقول بارت، وحدها تعشق الأثر الأدبي، وتقيم معه علاقة شهوة، فأن تقرأ معناه أن تشتهي الأثر، وترغب في أن تكونه، وأن ترفض مضاعفته بمعزل عن كلام آخر غير كلامه هو ذاته)(16).

ناهيك طبعا عما يضمره من شك مريب في مؤهلات قارىء مفترض، اعتبر دوما شريكا حقيقيا للكاتب في خلق العمل الأدبي، وضمان استمرارية

وجوده، لا لأن: (النص آلة كسولة)[17] فقط، كما يقال. وإنما: (لأن فعل القراءة وحده يعمل على – تحيين– الأعمال الأدبية)[18] أيضا.

إذا أضفنا لذلك كله إساءته المباشرة الكبيرة لقيمة العمل الأدبي المعروف باستعداده الداخلي الطبيعي للتكيف مع كل السياقات، وانفتاحه اللامحدود على مختلف التأويلات، دونما حاجة لمساعدة خارجية، مادام : (العمل الجيد، كما يقال، لايحتاج لتقديم)[19].

أمكننا وضع هذا التصرف في إطاره الصحيح ، وبالتالي تقدير حجم الإساءات التي يحملها لمختلف أطراف العملية الإبداعية، دون استثناء ، بما فيها القارىء طبعا.

وتأسيسا عليه، نعتقد أن قبول القارىء باستراتيجية الكاتب السابقة، وتبنيه المطلق لها أسلوبا في القراءة، يعد في العمق تنازلا خطيرا عن حقه الطبيعي المشروع في الفهم والتأويل المستقلين، واستسلاما تاما لوصاية الكاتب الهادفة لتحويله لمجرد صوت باهت يجتر بغباوة ما يملى عليه.

وضعية مختلة وخطيرة، يتحمل القارئ وحده مسؤولية تصحيحها، عن طريق تبني استراتيجية مضادة ، قادرة على استعادة صلاحياته المفقودة في ممارسة قراءة حقيقية ، مستقلة وفاعلة ، بعيدة عن كل تأثير يأتي من خارج النص ومكوناته الداخلية.

استراتيجية نقترح لتفعيلها تبني القارىء لإحدى الخطوتين التاليتين:

الأولى: تأجيل قراءة المقدمة لما بعد الاطلاع على النص، تفاديا للوقوع في حبال توجيهاتها القبلية الرامية للحد من حرية القارىء في الفهم والتأويل.

إجراء وإن بدا ظاهريا بسيطا، بحكم انحصاره الشكلي في تغيير موقع هذا الخطاب الموازي المعروف بالتسلط والهيمنة(*)، من بداية النص لنهايته، مع ما يتولد عن ذلك من انقلاب المقدمة (préface) لملحق (postface) . إلا

أن تأثيره الوظيفي يبقى مع ذلك كبيرا بالنظر لانعكاساته الإيجابية في إفساد استراتيجية الكاتب، القائمة على إعطاء الخطاب المقدماتي مكانة متقدمة على النص، لا تعكس ترتيبه الزمني المتأخر على مستوى الكتابة، ما دامت : (المقدمات ... غالبا ما تكتب بعد النص)(12).

اختيار غير بريء طبعا، يعكس رغبة الكاتب المبيتة الهادفة لاستغلال جهل القارىء لمحتوى النص مطية لتمرير تأويله الشخصي. علما بأن هدفا كهذا سيصبح بالتأكيد صعب المنال في حال حصول تكافؤ معرفي بين الكاتب والقارىء، واطلاع هذا الأخير على محتوى العمل المدروس، لأن ذلك سيجعله يتعامل مع هذه التأويلات من موقع العارف. مما سيمكنه بالتالي من مناقشتها ، بدل الاكتفاء باستهلاكها فقط، كما كان الأمر في السابق. ولعل هذا ما يفسر في تقديري الخلاف الحاصل بين استراتيجيتين في كيفية توظيف المقدمة الأصلية والاستفادة منها. يقول ج جنيت في هذا الصدد: (إن من أكبر سيئات المقدمة، أنها تؤسس للحظة تواصل غير متكافىء، وبالتالي أعرج، ما دام الكاتب يقترح فيها على القارىء التعليق القبلي على نص لم يعرفه بعد. لذلك فإن العديد من القراء يفضلون قراءة المقدمة بعد النص، أي بعدما يعرفون عن أي شيء يدور)(21).

أما الثانية: فمخالفة للأولى، في كونها تقبل مبدئيا بقراءة المقدمة في موقعها الأصلي قبل النص. شريطة اتخاذ الاحتياطات المعرفية اللآزمة لتفادي تأثيراتها السلبية، والاحتفاظ بكل المسافة الضرورية لإنجاز قراءة موضوعية أقرب للنص المدروس منه لأي شيء آخر. موقف قد لايتأتى طبعا إلا في ظل معرفة القارىء الشاملة والعميقة لحقيقة الخطاب المقدماتي ، والأهداف التواصلية البعيدة المتوخاة منه، حتى لا ينطلي عليه الأمر، فيقع ضحية جهله.

إجراءان بسيطان، لكنهما مع ذلك كفيلان بتخليص النص والقارئ معا من وصاية الكاتب، وتمكينهما من استعادة طاقاتهما الخاصة على الأخذ

والعطاء المتجددين، في استقلال تام عن كل توجيه قبلي من شأنه المساس (بشعرية انفتاح النص)[22]، و مصداقية الممارسة النقدية . وبذلك يمكن اعتبارهما ترجمة عملية لنصيحة ج جنيت الشهيرة لعموم القراء : (احذروا النصوص الموازية)[23].

الهوامش

(*) انظر : G Genette، seuils،éd،seuil،coll،poétique،1987،p،18.

(*) انظر : G Genette،op cit،1987،p،10.

(*) انظر : G Genette،op ،cit،1987،p،11.

(*) انظر : G،Genette،op،cit،1987،p،14.

(*) انظر : G Genette،op،cit،1987،p،242.

(*) انظر : G Genette،op،cit،1987،p،162.

(*) انظر : G Genette،op cit،1987p،63.

(1) انظر : G Genette،op،cit،1987،p،180.

(2) انظر : G Genette،op cit،1987،p،180 2.

(*) انظر : G Genette،op، cit،1987،p،182.

(*) انظر : G Genette،op،cit،1987،p،73.

(*) انظر : G Genette،op cit،1987،p،74/75.

(*) انظر : G Genette،op،cit،1987،p،74/75 3.

(3) انظر : G Genette،op،cit،1987،p،183.

(*) انظر : Claude Abastado،introduction à l'analyse des manifestes،in r evue،Littérature،N،39،octobre،1980،p،5 4.

(4) انظر : G Genette، op cit ،1987،p،16.

(*) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي – مقاربة نظرية –، مطبعة الأمنية، الرباط،

الطبعة الأولى، 1999،ص:19/20.

(5) انظر: 6 G Genette،op cit،1987،p،183.

(6) انظر: Henri Mittérand،Le discours du roman،éd،PUF،1980،p،26.

(7) انظر: 8 G Genette،op،cit،1987،p،214.

(8) انظر: 9 H Mittérand ،op،cit،1980،p،32.

(9) انظر: 10 H Mittérand، op،cit،1980،p،32.

(10) انظر: 11 H Mittérand، op cit،1980،p،32.

(11) انظر: Jean Marie Gleize،Manifestes،préfaces،sur quelques aspects du prescriptif، in revue Littérature،N،39،octobre،1980،p،16.

(*) انظر: والتر أونغ: الشفاهية و الكتابية، ترجمة: د/ حسن البنا عز الدين، مراجعة: د/ محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 182، السنة: 1994، الصفحة: 192وما بعدها.

(12) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية، 1982، ص: 113.

(13) ميشال بوتور: مرجع مذكور، 1982،ص: 108.

(14) انظر: 15 G Genette،op cit،1987،p،76.

(15) انظر: 16 G Genette،op cit،1987،p،73.

(16) رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، 1985، ص:86.

(17) انظر: Umberto Eco، Lector in Fabula،traduit de L'italien par: Myriem Bouzahir،éd،Bernard Grasset،Paris،1985،p،29.

(18) انظر: Jean Starobinski، préface de، pour une ésthétique de la réception، traduit de L>allemand par،Claude Maillard،éd، Gallimard،1978،p،12 19.

(19) انظر: G Genette، op cit،1987،p،216.

(*) انظر: 20 Jean Marie Gleize،in op،cit،1980،p،13.

(20) انظر: 21 G Genette،op،cit،1987،p،161.

(21) انظر: 22 G Genette،op ،cit،1987،p،219.

(22) انظر: 23 Umberto Eco،L'oeuvre ouverte،éd، seuil،1965،p،267.

(23) انظر: G Genette،op cit،1987،p367.

قصيدة الشر واستعادة الأسلاف

قراءة في قصيدة «النخلة» للشاعر، محمود قرني(1)

محمود العشيري



1 – جلس الرجل.

2 – يكتب تعويذته على ذيل قط أعمى.

3 – ويقذف بصُرّة الشيح إلى قلب النخلة.

4 – ناداها بكل الهواء الذي يملأ صدره.

5 – «يا عمتي».

6 – النخلة في ساحة البيت تميل في دلال.

7 – تلقي سلاما هنا.

8 – وسلاما هناك.

9 – كان طلعُها الأبيض كالحليب، تذكارا.

10 – موشوما على قلبه.

11 – صعد بظهْرية من الليف إلى رأسها.

12 – كلمها.. وناداها.

13 – سكب في قلبها حليب أصابعه.

علامات . ج 71 . مج 18 . ذو القعدة 1431هـ - نوفمبر 2010
علامات

14 – وعندما هبط، كان صدره المعطوب.

15 – يعلو ويهبط في هياج.

16 – كأنه فرغ للتو من ....

17 – كان النهار ربيعيًّا جافًّا.

18 – تأملها ثانية ونادها باسمها.

19 – ألقى مياهًا غزيرة حول ساحتها.

20 – وقال:

21 – الآن فقط أسمع صوتي.

22 – كنت أحتاج إلى ذلك.

23 – أحتاج إلى الغبار والصفير.

24 – واصْطكاكِ الأسنان في نصف طُوبة.

25 – أحتاج أغراضي.

26 – أحتاج طريقًا محفوفة بالمخاطر.

27 – وأتصور المتاهة على نحو كهذا.

28 – نحن متشابهان إلى حدٍّ بعيد.

* * *

29 – كوني كما تصورتك.

30 – ساعة إشراقة الشمس.

31 – شعرٌ أخضر يخامِرُ الأصابع.

32 – يطلع ناعسًا من مخمله.

33 – ينام على قلبك الأبيض حتى الصباح.

34 – ويقبض على خصرك الذي يشبه.

35 – خاتم قديس.

36 – أنا منتشٍ هكذا.

37 – واسمكِ يمر كنسمة على فم المغني.

38 – أريد أن أذهب إلى السوق.

39 – وأشتري من أجلك أرواب زينة.

40 – وأضواء مبهرة.

41 – «يا أخت أبي» استسلمي لذراعي.

42 – فأنا أحبك حتى النهاية.

* * *

43 – أن شيئًا لم يكن

44 – قصَّ على رأسها أقاصيص من قلبه.

45 – دلَّ عراجينها بتؤدة ولين.

46 – فأصبحت امرأة ذات أردافٍ.

47 – ساحرةٍ وملونة.

48 – دائمًا يتذكر أباه الذي ربّاها.

49 – وهو يقص حكايتها كل يوم مع القاضي الميسَّر.

50 – الذي كان يجلس تحتها.

51 – ليقضي في الناس.

52 – ولا يهش أبدًا.

53 – كأنه بناية لا تريم.

54 – لكنها في لحظة من لحظات هزرها.

55 – أسقطت بلحة غليظة على أنفه.

56 – انتفض وتأسف على وقاره الذي ضاع.

57 – لكنه قهقه لأول مرة في حياته.

58 – بسْمل وقال:.

59 – «ضعف الطالب والمطلوب».

60 – لكن الغيمة المارة على رأسها لم تدمْ طويلاً.

61 – وقعت برأسها على الصاعقة.

62 – لبستْ بعدها ثوبًا بنيًا محروقًا.

63 – وفقدت أنوثتها الطاغية.

64 – هي الآن ذكر نخيل لا ينبس.

65 – لن تستطيع أن تقص على صاحبها.

66 – قصصًا أخرى عن النساء.

67 – اللاتي احتمين بظلها.

68 – وتعرين لنسمات الصيف الطرية.

69 – ولا عن الغمزات المخجلة.

70 – التي تركتها العذراوات.

71 – في الأماسي المقمرة.

72 – النخلة البضة صارت ذات عضلات مفتولة.

73 – وشارب مبروم.

74 – بينما العاشق ضائق الصدر.

75 – يخرج برأسه من الباب إلى الساحة.

76 – يملأ صدره المعطوب بالهواء.

77 – ويعود حسيرًا.

78 – يتوسط ساحة البيت وينظر إلى أعلى.

79 – إلى رأسها.

80 – يريد أن يقول لها يا أخت أبي.

81 – يا عمتي.

82 – لكنه لا يستطيع.

تقف نصوص الحداثة عند لحظة زمنيّة آنيّة، هي حاضرها ومستقبلها، وتسعى محمومةً بالتغيير والتجديد إلى إرساء قطيعةٍ – على نحوٍ من الأنحاء – مع ماضيها، وكأن وجودها القوي لن يقوم إلا على الإزاحة والاستبدال والقطيعة.

ولكن مثل هذا الاستبدال أو تلك الإزاحة والقطيعة لن تكونَ مقبولةً إلا «مجازًا» بوصفها نتاج رغبات قوية لتحقيق المصير، الذي لن يكون إلا وجودًا جماليًا أكثر تفردًا؛ إذ لا يُمكن للحظة آنيّة– كما يقول «بول دي مان» أن تنفصل عن ماضيها؛ لأنها ستكون قد انفصلت عن حاضرها، أو آنيتها في اللحظة ذاتها، فكل حاضر هو جزء من طبيعة المستقبل وماهيته؛ فالآن هو ما يولد المستقبل، وعليه تصبح كل لحظة جزءًا من ماضيها، كما تغدو ماضيًا بالنسبة لمستقبلها[1]. وعلى هذا ليس ثمة مهرب من الماضي، وستجد التقاليد الحداثيّة نفسها في مأزق معه، تقف منه موقفًا متعارضًا، يتجاوز حدود المقابلة أو التضاد، فيتجاوز الموقف من الماضي أو التراث أو التاريخ حدود الرفض أو النسيان أو التجاهل أو القطيعة إلى الحُكْم النقدي وإعادة القراءة.

على أن كل قراءة واعية للأسلاف هي ابتعادٌ عنهم بإعادة إنتاجهم؛ فإعادة القراءة بقدر ما تُثَمِّنُ إنتاج الأسلاف– تُعْلي من قيمة الاختلاف والانحراف، لا التطابق أو التشابه. لا تمثل التقاليد الفنية مبادئ مطلقة حاكمة

لمفاهيم الإبداع، ولا تجعل من نفسها أيضًا بديلاً مطلقًا لمبادئ المزاحة، وإنما المعول على تفاعل الأشكال الفنية معًا وتجادلها مع واقع الذائقة الجمالية وواقع التلقي اللذين هما محصلة تجادل جديد يحاول أن يستقر، ومُسْتَقِرٍ يعاد ترتيبه، وتجدد قراءته.

كلُّ إبداع جديد هو علاقة ما مع الماضي؛ علاقة مع تقاليد النوع الذي يمثله، فضلاً عن الأنواع الجمالية الأخرى التي يتجادل معها؛ فعبر معالمَ ما مرنةٍ للنوع يمارس الفنان على الدوام معركته الاختلافية التي ترصد خصمين كبيرين هما التقاليد الفنية والذائقة السائدة. ويقف التاريخ النوعي للشعر ليكون أفقًا تنظر إليه كل قصيدة جديدة، لتظل العلاقةُ معه علاقةً محسوبة – باختلاف الظرف الاجتماعي الجمالي – بين مساحةٍ ما من الانحراف والجدّة والمفاجأة، بما يحفظ على النص ابتكاره وتفرّده، وأخرى من الالتزام والخضوع للتقاليد، بما يحفظ على النص تقبله المبدئي وانتماءه النوعي.

تتخذ الدراسة من التناص – الذي لا تلهث وراء رصد أشكاله – آليّةً لقراءة النص تفتحه على نصوص أخرى. كما أن المسألة ليست بحالٍ مِنْ قبيل دراسة مصادر الصورة، أو دراسة التأثّر المباشر أو الضِّمْني بين الشعراء، بل هي في زاويةٍ منها دراسة لجماليّة التعامل مع موضوع أدبي أو تقليد فنّي، عبر مرحلة من مراحل تاريخيته، إضافة إلى تَبَصُّر الموقف الفكري/ الجمالي لقصيدة أنتجها شاعر يمثل – على نحو من الأنحاء – طرفًا في شعرية أو شعريات مختلفة بعض الاختلاف، تشق لنفسها جدولها الذي يتدفق عبر خارطة الشعر الغنية بتنوعها.

وتبدو القراءة التناصيّة هنا أكثر قدرة على الكشف عن دلالة النص الأدبيّة، إذ لا تستطيع القراءة السطريّة المشتركة بين جميع النصوص، أدبيّةً كانت أو غير أدبيّة أن تنتج – كما يقول ريفياتير – غير المعنى(2).

ويحقق انتهاج التناص أمرين على الأقل؛ أولهما: بيانُ أن كُلَّ نَصٍّ هو فضاءٌ لتقاطع نصوص متعددة، تَسَرَّبَت متتالياتها الرمزيّة إلى هذا النص الذي يمارس عليها سلطة التبديل والتحويل. وكل حيازة لمتتالية رمزيّة من نَصٍّ ما هي إعادة قراءةٍ لها ولنَصِّها. وثانيهما: أن النص- محل الدراسة- كما يقرأ الواقع، ويُعَبِّرُ عن لحظة آنيّة، يقع عند ملتقى مجموعةٍ من النصوص الأخرى السابقة؛ منها ما هو ديني، أو صوفي، أو أسطوري، أو شعري، بحيث يغدو التناص نفسه حينئذٍ علامةً على الطريقة التي يقرأ بها النصُّ التاريخَ ويَنْدَمِجُ فيه.

إن ألق استخدام نص محمود قرني لنصوص أسلافه أنه يفتح صدره واسعًا لدخول شذرات أسلوبيّة ودلاليّة من نصوص متعددة، ولكن دون أن تتجمّع معًا في أُفُق وحيد ضيّق، أو تتجمع لتحاصره، وتفرض عليه أُبُوّةً مزعومةً، يبدو معها كما لو كان امتدادًا طبيعيًّا لها. ليظل الاختبار الحقيقي: كيف يمكن للقصيدة أن تنظر لتراثها، كيف يمكن لها أن تصارع مرجعياتها، دون أن تُقتل على يد ماضيها القوي؟

والقصيدة هنا نموذج لقصيدة النثر عندما تُعْرِض عن اليوميّ، عن المَدِيْنِيّ عن الاستهلاكيّ إلى الطبيعة، إلى الطقوسي والشعائري، إلى الرمزي الذي تكتبه لغةٌ تَتَقَلَّبُ في زَخَم التراث، وتتقافز فيما بين أدائيات قصيدة النثر، ولغة الشعر العربي القديم، ونصوص التراث الديني، والأسطوري؛ القديم والمعاصر.

ولكنها على الرغم من هذا الوعي الاجتماعي العميق الذي تحفل به القصيدة- تفارق لغتها إجمالاً مذاق الشعر العربي القديم وآلياته، لِتُكْتَب بلغةٍ أخرى، حريصة دومًا على تقديم جماليّة مختلفة، حِرْصَها على تقديم تجربة شعرية شديدة الارتباط موضوعيًّا بمجتمعها وسياقها.

يكتب محمود قرني هنا عن (النخلة/ الأنثى) أو عن (الأنثى/ النخلة)، على ما يمكن أن تشير إليه كل منهما؛ النخلة والأنثى كل على حده، أو تشير

إليه في ظل إشارة الأخرى وأبعادها الدلالية؛ فلحظة ما يكتب عن النخلة؛ يكتب عن الأنثى وغيرها، ولحظة ما يكتب عن الأنثى؛ يكتب عن النخلة وغيرها. ولعل مقاطع النص تهدينا إلى تجليّات هذه العلاقة، إذ يأتي النص في مقاطع ثلاث:

- يقدم الأوّل علاقة (الرجل- النخلة)، وبؤرته «الرجل». س (28:1). - ويقدم الثاني علاقة (النخلة- الرجل)، وبؤرته «المرأة». س (42:29).
- أما الأخير فيقدّم علاقة (الرجل- المرأة)، وتصبح «النخلة» بؤرته. س (82:43).

وتبدو العلاقة بين الشاعر والنخلة عند كل مقطع كما لو كانت بحاجة إلى استظهار علاقات أخرى قارّة في عمق هذه العلاقة المتحوّلة على طول النص، في مقدمتها علاقة «الشاعر/ الذكر» بـ«الأنثى»، وعلاقة «النخلة» بالإنسان بعامة[II]، وبـ «الأنثى» على وجه الخصوص. حتى لَتَبْدو علاقة الشاعر بالنخلة أقرب إلى تكامل يمطين من العلاقات السحرية؛ النمط التشاكلي والآخر الاتصالي[3]؛ فتتخذ الذات من اتصالها الحميم بالنخلة علامةً على الاتصال المحموم به بالأنثى، وفي كل لحظة تُوَلِّدُ فيها النخلة إشاراتها إلى الأنثى؛ تعود بنا الأنثى ثانيةً إلى النخلة ذاتها، إلى الطبيعة الأم.

وتظل النخلة على الدوام تستعير دوال تصويرها من حقل (المرأة - الرجل)؛ فالجَسَد البَضّ في مقابل العضلات المفتولة والشارب المبروم. ومن أنثى تقص على صاحبها أسرار النساء اللاتي احتمين بظلها، وتفضي بأسرارهنَّ إلى ذكر نخيل لا يَنْبس. لقد كانت النخلةُ نخلةَ حينما كانت أنثى، حينما كانت تميل في دلال، وكان طَلْعُها أبيض كالحليب.

والنخلةُ - الرمزُ المُتَخَيّر للكتابة حوله - مفعمةٌ بطاقات تتقلّب فيما هو أسطوري، شعبي، ديني، صوفي، سحري، شعري على مابين هذه الحقول من تماس وتداخل.

(أ) المقدّس الديني:

تأخذ النخلة في النص بُعْدًا رئيسيًّا قوامه الإجلال والتقديس، ولعل هذا يرفده الوعي العربي الإسلامي الذي يُبَجِّل النخلة منذ أن قَرَنها القرآن بكلمة التوحيد؛ إذ ترتبط في أفق التفاسير بكلمة «لا آله إلا الله» بوصفها الكلمة الطيبة في قوله تعالى: ﴿ **ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمةً طيبةً كشجرةٍ طيبة** ﴾ (إبراهيم – 24)[III]. وهي وَعْدُ الله المتقين في الجَنّة لمن سَبَّح بحمده وعَظَّمه[4].

وفي غير واحد تأتي الأحاديث لترسخ المشابهة بين النخلة بخضرتها الدائمة والمسلم أو المؤمن بخيره المقيم. جاء في صحيح البخاري قوله صلى الله عليه وسلم: «إنَّ من الشجر شجرة لا يَسْقُطُ ورقها، وإنها مثلُ المُسْلم، فَحَدِّثوني ما هِيَ ... قال: هي النخلة»[5] ويذكر ابن الشجري في أماليه قوله صلى الله عليه وسلم: «مَثَلُ المؤمن مثل النخلة، إن شاورته نفعك، وإن شاركته نفعك، وإن ماشيته نفعك، وكذلك النخلة كل شيء منها منافع».

ولعل نصوصًا مثل نصوص حنين الجذع إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم تُسْهم بشكل أو آخر في ترسيخ الصورة العاطفية للنخلة في المخيال العربي الثقافي[6].

وينبني النص على استعارة مجازيّة محوريّة، تُخَاطِبُ فيها الذاتُ المحكيُّ عنها النخلةَ بوصفها «عَمّة»:

«ناداها بكل الهواء الذي يملأ صدره:

يا عمتي» س (4، 5).

والوصف بالعمة هنا يبدو مدهشًا، مخيِّلاً بانقطاعه عن المجازات الشعرية السائدة عن النخلة، وهو في هذا يستعير الوصفَ من نصوص الحديث النبوي[IV] حيث أوّل النصوص التي تصوغ النخلة على هذا النحو عبر هذا المجاز، إذ يذكر الجاحظ في «البيان والتبيين» قوله صلى الله عليه

وسلم: «نعمت العمّة لكم النخلة...»[7]، وفي حديث آخر: «أكرِموا عمتكم النخلة...»[8].

وإذا كان النص يسترفد هنا الحديث النبوي بشكل مباشر، ويقتبس منه هذا المجاز، حيث يتحول الوصف العام إلى اسم خاص، فإنه في موقعٍ آخر يناديها بقوله:

«يا أخت أبي» س (41).

وقد يبدو هذا الوصف للوهلة الأولى مُوَلَّدًا على المجاز السابق، مبنيًّا عليه، إذ العمّة أخت الأب، ولكننا نجده في بقية الحديث السابق، الذي يعطي لهذه القرابة بُعْدًا أعمق تتجاوز الأُبوّة القريبة إلى أُبوّة الجد الأعلى، إلى آدم ذاته. يقول المتن: «أكرموا عمتكم النخلة، فإنها خُلقَتْ من فَضْلة طينة أبيكم آدم، وليس من الشجر شجرةٌ أكْرم على الله من شجرة وَلَدَتْ تحتها مريم ابنة عمران، فأطعِموا نساءكم الوُلَّد الرُّطَب، فإن لم يكن رُطب فتمر»[9].

(ب) المعراج الصوفي:

ويبدو الاتصالُ بالنخلة انفصالاً عن الآخرين، انفصالاً عن كل ما هو مُبْتَذلٌ وزائف، معراجًا لا ترى فيه الذات غير «الوصول» هدفًا، لا يَشْغَلُها غيره، ولا تسْمع معه أحدًا، ليتحقق لها مقام «الوصل»، والوَصل «إدراك الفائت» كما يقول ابن عربي، وهو ما يلح عليه النص. وعلى الحاجة إليه س (22، 23، 25، 26). ولا تكون ثمرة هذا الاتصال سوى اللذة الكبرى التي لا تزيده إلا شوقًا وارتباطًا.

إن صعود النخلة على ما يُمكن أن تُتأوّل عليه رحلة عِرْفان صوفي تُتَحَصَّلُ فيه المعارف عن طريق الإحساس الباطني، والكشوف القلبيّة، الرحلة معراجٌ إلى السِّرّ الأعظم، تطرح فيه الذات موبقاتها، وهمومها، وأثقالها، ووجودَها القديم، إحساسها الناقص بالوجود، قصورها عجزها... لتكتمل

معرفتها، وتحس الوجود الكامل الحقيقي، وترى الحقيقة كما هي، لا لترى الاستقرار الساذج أو الطمأنينة الزائفة، وإنما ترى «المتاهة»، و«المخاطر»؛ لتنتقل إلى ثُلّة العارفين.

ويستعير النص لمقام «الوصل» الذي هو غاية معراجه الروحي الوجودي مفردات الجسد؛ ليعيد للذات اكتمالها الحقيقي، دونما إقصاء لأحد من طرفي المزدوج (الجسد/ الروح). فالوصل ليس مسألة إثارة جسديّة، أو نزوة انفعاليّة عابرة، بل هو تجسيد للوجود الفعلي لقوى الحياة الماديّة/العاطفيّة،حيث النخلة أنوثة المعشوقة، إذ يمتزج في المقطع الأول الحلول الصوفي بشبق الرغبة، وتختلط طقوس الرحلة والبحث عن الوجود الفعلي الأصيل بطقوس الاتصال والمعاشرة.

والمقطع يشير لفعلٍ حياتيٍّ معتاد، يرتبط بالإخصاب الاصطناعي للنخيل[V] ولكنه في الوقت ذاته يتجاوز هذه الزيجات النباتيّة إلى تطلعات بشريّة وزيجات حُلْميّة مع النخلة/ الأنثى المطلقة. لقد حملت الذات إلى النخلة الملاذ أمنيات الجسد، حيث واقع المتعة وتحرير الرغبة، بعد أن أفقدها الإخفاء والكبت والتنكّر وجودها الأصيل.

والعلاقة مع النخلة أقرب إلى أحوال الصوفيّة ومقاماتهم، من حيث الأحوال مواهب، ترد على القلب من غير اكتساب، أمّا المقامات فمكاسب يصل إليها السالك بالصبر والمجاهدة[10]، فالذات قبل صعود النخلة في حال عوزٍ روحي، واحتياج كبير، تكرره وتؤكد عليه:

«كنت أحتاج إلى ذلك

أحتاج إلى الغبار والصفير

واصطكاك الأسنان في نصف طوبة

أحتاج أغراضي

أحتاج طريقًا محفوفةً بالمخاطر» س (27:22).

إن الحياة المليئة بالوحدة والوحشة تتحول بعد معاينته وتَوَحّده إلى أُنْسٍ وطمأنينة. وتعود لتنقلب إلى إحساسٍ عميق بالمرارة والأسى في نهاية النص عند انقطاع الأنوثة عن النخلة.

(ج) المقدّس الأسطوري:

ويعيد النص في هذا المقطع الأوّل إنتاج هذه الدلالة الأسطوريّة للنخلة، والقائمة على الخصوبة والتجدد والاستمرار، إذ «ربطت شعوب البحر الأبيض بين عمليات إخصاب النخيل، أو ما يُعْرَف بـ «الطلوع» أو التلقيح... وبين الموت ثم القيامة. والعجيب أن المسيح صاحب الولادة الخاصة؛ ولدته أنثى مستغنية عن كل ذكر، والموت الخاص، والقيامة الخاصة- يولد تحت جذع نخلة، حتى أنه في المعاجم: «ذو النخلة»[11].

والنخلة في دلالاتها الأسطورية وثيقة الصلة بتوالي الولادة والاستمرار، وفي حضارة المتوسط اتخذ الفينيق، الذي كان يمثل أطوار معتقد الموت والفناء، ثم معاودة البعث والقيامة لنفسه من النخلة طوطمًا أو شعارًا.

ولعل مطاردة أصداء «عشتار» أيضًا في النص تصل لدينا بين النخلة، وما هو عشقي جنسي، وما هو أمومي أيضًا؛ فقد وَحَّدَ الفينيقيون بين النخلة- التي كانت أيقونةً على «شجرة الحياة في الشرق»[12] والتي عَدّها الساميون بعامة «شجرة الحياة في جنة عَدَن - وبين آلهة الإخصاب الجنسي أو التعشير «عشتروت» أو «عشتار»؛ فالنخلة كانت شجرة الميلاد أو شجرة العائلة عند كل شعوب غرب آسيا، في مصر، وبابل، وفينيقيا، والجزيرة العربية»[13] وكانت تُصَكّ على النقود في شكل نخلة وافرة الثمار[14].

لقد تقاسمت «عشتار» في بلاد الرافدين مع «ننتو» (أو «مامي» أو «ننماخ» أو «ننخرساج») وظائف الأم الكبرى الموروثة عن العصور السالفة،

وفي حين بقيت «ننتو» الأم – الأرض، صارت عشتار الحب، وروح الخصوبة الكونيّة(VI).

لقد هبط الشاعر من صعوده النخلة بصدره المعطوب، يحدث نفسه:

«الآن فقط أسمع صوتي

كنت أحتاج إلى ذلك» س (21،22).

إن عشتار التي تبدت في تراتيل بلاد الرافدين وصلواتها بوصفها سيدةً للشفاء[15] تتماهى هنا مع النخلة التي كانت تظهر فيما مضى بوصفها أيقونةً لها. لقد كانت الذات بحاجة إلى هذه العلاقة، بحاجة إلى هذه الأنثى، فمواقعتها والالتحام بها كشفٌ عن كل التبديّات في الطبيعة والكون، عن أن وراء هذا الوجود الظاهر المحدد وجود كوني أعمق، لا نهائي. لقد غدت النخلة منشأً للوجود الفعلي الحقيقي للجسد والروح، لا الوجود المادي المُفرَّغ.

ويُرْفد دلالاتِ النخلة في النص أيضًا ما يرتبط به في المخيّلة الشعبية العربية من طقوس وشعائر سحريّة، حيث الطقوس لحظات رئيسية للوجود، ضاع أصلها أو غاب في ليل الأزمنة الطويل، وبقيت بعض حركاتها البدئية، وتصرفاتها المرتبة، التي كانت مواقف طبيعية، وانعكاسات غريزية، بقيت لتتراسل في أعماق الوعي مع جذوة أصولها المضمرة. فيبدأ النص بالخوف والتَّضَرُّع مُمَثَّلاً في كتابة «تعويذة» تتخذها الذات – التي تحكي عن نفسها، ويحكي عنها النص أحيانًا بالغياب – دريئةً لها من شيءٍ ما، من خوفٍ ما؛ فَتَرُش حولها المياه الصافية، مَرْضاةً لتلك القوى العليا المهيمنة، فالنخلة التي تصل ما بين السماء والأرض، يغذي فروعَها ندى السماء، حقيق بأصلها أن يغدو ساحة للمقدس، يُحْتفى به برش الماء، أصل الحياة، الممثل حينئذ للانهائية الممكنات، وعود التجدد، وطرد كل احتمالات العقم والانحلال والتلاشي، وليكون الفعل أيضًا توقيعًا لعقد، وإبرامًا لميثاق. وأيضًا تُقَدَّمُ أعوادُ الشيح –

طيبِ الرائحة – قُرْبانًا يُلْقَى به إلى «قلب» النخلة، على ما يمكن أن توري إليه مفردة القلب هنا؛ فهو الوسط من النخلة والمركز، وهو عمومًا القلب، حيث المشاعر. القُرْبان مُقدَّس، ومكان تَلَقِّيه لا يَبْعُدُ عن هذا.

لقد عَبَد الإنسانُ الأوّل الشجرة أو النخلة[16]، وتبقى النخلة في الثقافة العربية على وجه الخصوص قطبًا متفردًا ينازع سائر أنواع الأشجار الأخرى حضورها، وسطوة ذيوعها، حتى لَتَبْدو قسيمًا لها، وكأنها ليست نوعًا منها.

عَبَد الإنسانُ الأوّلُ النخلةَ، و لم تكن عبادته موجَّهَةً إليها بذاتها، بل توجهت نحو الروح الكامنة فيها. وهذه الروح هي ما يأخذ بلب الشاعر وتملك عليه أقطاره، فيؤنسنها شكلاً وموضوعًا، وعندما تلْبَسُ: النخلة «ثوبًا بنيًّا محروقًا» يريد أن يذهب «إلى السوق»، ويشتري من أجلها «أرواب زينة، وأضواء مبهرة». وهو مجاز قد يدفعنا إلى استعارات قد تبدو مجانيّة؛ فأيّة (نخلة/ أنثى) أو (أنثى/ نخلة) تلك المشغولة بانتظار أرواب الزينة؟ لكن، هنا تمامًا نلمس أطراف الخيط عندما يعود بنا النص إلى أبعاد أسطوريّة عميقة للنخلة، حيث لا تنفصل في رمزيتها بعامة عن دلالة الزينة[VII]، وحيث تذكر لنا المعاجم «النخل» أيضًا ضربًا من الحلي[17].

ويعود بنا النص أيضًا إلى ممارسات عربيّة تدور حول النخلة بوصفها شجرة الميلاد والعائلة. فقد قَدَّست العرب بعض النخلات، كنخلة يقال لها «ذات أنواط» و«نخلة نجران» التي اختصوها بِجُمْلَة من الأعمال الطقوسيّة كالاحتفال بها في مواسم معلومة، والذبح عندها، وتعليق الأثواب والأسلحة، والحلي عليها[18].

وعلى الرغم من اختفاء الاحتفاء بالنخلة بوصفها معبودًا عربيًّا قديمًا إلا أن طقس الزينة السنويّة، وتعليق الملابس النسائية عليها خلال الاحتفالات الموسمية بها مع الطرح والتلقيح – ظل متواترًا في مصر حتى العصر الفاطمي والمملوكي.

ومن التماس مع عشتار، إلى العبادة القديمة، ومع ولادة المسيح تحتها– تضحى النخلة في الوعي الشعبي وكأنها رَبَّة للخصوبة والولادة، حاضنةً للنساء المتعبات ساعة الوضع، تهونها عليهن، وتُسَهِّل ولاداتهن المتعثِّرة، تقصدها الراغبات في الأمومة الحالمات بوعد الزواج والإنجاب:

«لن تستطيع أن تقص على صاحبها

قصصًا أخرى عن النساء

اللاتي احتمين بظلها

وتعرين لنسمات الصيف الطريّة

ولا عن الغمزات المخجلة

التي تركتها العذراوات

في الأماسي المقمرة»

والنص على طوله يستدعي الاعتقاد القديم بتجسيد الشجرة لروح الخصوبة. ولكنه لا يقف من التراث الشعبي أو من فكرة الخصوبة فقط عند هذا الحَدّ، بل نجده يتماس مع ما تحدثنا به الأغنية الشعبية عن «طالع الشجرة»[19]، مع ما بين النصين من تفاوت في مستوى اللغة بين الفصحى والعاميّة، وتفاوت إيقاعي بين نصٍّ شعبي مُفْعم بالإيقاع وآخر يَتَخلّى عن العروض ويخفت الإيقاع فيه، إلا أن غنى الدلالة والتخييل يظل جامعًا بين النصين، حيث تظل الشجرة والنخلة مصدرًا للخير المُنْتَظَر الذي هو وجود كامل وحقيقي في نص الفصحى، و«بَقْرة» في الأغنية الشعبية، التي لا يفارقنا حليبها في النص الفصيح:

«سكب في قلبها حليب أصابعه» س (13).

أو مشبهًا به طلعها الأبيض:

«كان طلعها الأبيض تذكارًا

موشومًا على قلبه» س (10،9).

ويمثل فعل «الصعود والارتقاء» التيمة الأساسيّة الجامعة بين النصين، فضلاً عن تشابه النهايات، فالترنيمة الشعبية المغرقة في بساطتها، المتخمة بالتخييل والرمزيّة «ظاهرها الفرح، وباطنها موجع إلى حَدّ الأسى والانكسار»[20]، حيث لم تُدرك الذات مطلبها؛ فالملعقة انْكَسَرَت. فاتها الخير، ولم تُدْرِك منه أقل القليل.

ولعلنا نقف على تقاطعات عِدَّة للبقرة في الموروث الفرعوني مع النخلة في الموروث العربي والأسطوري العام، حيث كانت البقرة «حتحور» تمثل الروح الحيّة للأشجار، وكانت «الحتحورات السبع» أشبه بالجنيات اللواتي يقررن مصير الطفل عند مولده[21]. وفي المقابل كانت الولادة المقدّسة للمسيح تحت نخلة، وتؤمر مريم بأن تَهُزَّ إليها بجذعها؛ فيسّاقط عليها رطبًا جنيا.

وكذلك تأخذ العلاقة بين البقرة والنخلة خصوصيةً فريدة عندما ترتبط كل منهما بالموت؛ فحيث كانت البقرة في «منف» حارسة جبل الموتى[22] وجدنا سعف النخلة في التصور الشعبي الإسلامي يوضع على قبورهم ليقيهم شَرَّ الحساب والعذاب، وما كان السعف في يد رجل أو امرأة في العصر المسيحي إلا دليلاً على شهيد حقق النصر الأعلى[23] وإلى جانب الشهادة كان النصر، حيث كان أيضًا شعارًا دائمًا على النصر، وما إمساك المسيحيين بسعف النخيل يوم الأحد إلا تذكير بدخول المسيح أورشليم ظافرًا.

(د) الذكورة/الأنوثة:

أشرنا إلى أن الشكل الفيزيائي للنخلة يمدنا بأساس قوي لبناء استعارة النخلة بوصفها «أنثى»، وهي استعارة ترفدها الإحالة اللغوية إلى النخلة بوصفها «مؤنث». ولعل تصورها بوصفها أنثى هو ما يفتح الباب لوفرة من الاستعارات التفصيليّة المرشحة لهذا التصور، والتي تتدفق عبر النص. غير أن عوامل أخرى تدخل لتعميق هذه الترشيحات وإزاحتها إلى طرق غير معتادة كاسترفاد النصوص التراثية المميزة والمؤسِّسة للتصورات الثقافيّة العامة حولها،

على نحو ما يستعير تعبيرَ النبي صلى الله عليه وسلم عن النخلة بوصفها «عَمّة» أو «أخت أبٍ».

ويفتح علينا تصور النخلة بوصفها «عَمّة» أفقًا تخييليًا واسعًا لتأمل علاقات الذكورة والأنوثة، واشتجارها عبر هذه الاستعارة، أو عبر الاستعارة الأخرى التي تبدو حَلاً لها؛ توازيها ولا تساويها: «أخت الأب»، خاصّةً عندما تعود بعلاقة الأبوّة إلى آدم. فالعَمّة تمثل طبيعة «الأنثى» بما هي كائن بيولوجي، اجتماعي، نفسي. وتمثل أيضًا علاقات «الذكورة» بما هي نَسَب اجتماعي، وانتماء عائلي، وهويّة قَبَلِيّة(VIII).

ويفاجئنا النص بما يَنْقُض تَراتُب علاقات (الذكورة/ الأنوثة)، يقول:

«لكن الغيمة المارة على رأسها لم تَدُمْ طويلا

وقعت برأسها على الصاعقة

لَبِسَتْ بَعْدها ثوبًا بُنيًّا محروقًا

وَفَقَدَت أنوثتها الطاغية

هي الآن ذكر نخيل لا ينْبس» س (64:60).

فإذا كانت المرأة – فيما يرى البعض – تُصَوَّرُ عند «فرويد» – طبقًا لمفهوم الجَسَد القضيبي، أو الغيرة من العضو الذكري Penis Envy – بوصفها «رجلاً ناقصًا»، وهو الأمر الذي عُدَّ أحيانًا تَصَوُّرًا مُنْطويًا على امتهان لها، فإن النص ينتصر للأنثى (الأم والمعشوقة)، من حيث يصور الذكر بوصفه «أنثى ناقصة»؛ لقد ضَرَبَتْ الصاعقةُ النخلة الأنثى فصارت ذكرًا. فـ (الذكر = مَسْخ الأنثى)، حيث الصاعقة على الدوام عقاب من الله أو القوى العليا في الوعي الديني والأسطوري. وكما كان الإنسان قديمًا يعتقد في مغادرة الروح للشجرة عندما يلحقها أذى فإن النخلة هنا تفارقها أنوثتها عندما تضربها الصاعقة(IX).

ويمكن لنا أن نتساءل هنا أيضًا: هل تُقَدَّم الذكورة بوصفها خِصاءً للأنوثة، (الذكر = خصي الأنثى)؟ أم تعود الأنوثة هامشًا على الذكورة، تزول؛ فتبقى من النخلة ذكورتها؟ ولكن الذكورة حينئذٍ وجود ناقص، مجرد «ذكر نخيل لا يَنْبَس».

ولعل اعتبار الأصل في النخلة الأنوثة لا الذكورة عودة للوعي البدائي الأمومي، الذي يجعل من العائلة بشكلها الأبوي القائم ليست أقدم أشكال المجتمع الإنساني؛ إذ يَسْبِقُها شكل لا يقوم على قيم الذكورة وسلطة الأب، بل على قيم الأنوثة، ومكانة الأم، حيث تبلور التجمّع الإنساني الأوّل تلقائيًّا حول الأم التي شدت عواطفُها وحدبها الأبناءَ حولها في أوّل وحدة إنسانيّة متكافئة هي العائلة الأموميّة، خلية المجتمع الأمومي الأكبر(24).

وهل تعيدنا النخلة على هذا النحو إلى آلهة أنثى كبيرة هي الأم- الأرض، التي كانت مركزًا للحياة الروحيّة، فيما قبل الثقافات الذكوريّة- التي شهدت صعود الآلهة الذكور- والتي ظلّت مخترقة حتى في أعتى أشكالها ذكوريّةً بمثل هذه الآلهة الإناث؟ أم تعيدنا إلى حالة أُولى للوجود الكوني، بعيدًا عن هذه الثنائية؛ حيث النخلة هما معًا (الذكر والأنثى)؟ أم تَدْفعنا للتساؤل حول واقع هيمنة أحدهما على الآخر لنُعيْد وضع المسألة وضعها المناسب الصحيح، بعيدًا عن هيمنة الذكر وتَسَلّطه، حيث الذكر أبدًا لا يُخْضِع الأنثى، بَلْ يَعْرُج إليها على نحو ما كانت الذات في المقطع الأوّل من النص، حيث العلاقة مع الأنثى «معراج صوفي» تسلكه الذات الذكوريّة لتُمْنَح كينونتها، فتصبح الذكورة وكأنها في «التمركز حول الأنثى»، ولكن هذا التمركز ليس إلا تعزيزًا للأنوثة، ودفع بها إلى شروطها الطبيعية بعيدًا عن علاقة هامش بمركز.

وفي مقطع آخر س (59:48) تُسْقط النخلةُ «بلحة» غليظةً على «أنف» القاضي، الذي «يَنْتَفِض»، و«يَأسَف» على «وقاره»، لكنه يعود فـ «يقهقه» لأول مَرَّة في حياته.

قد يبدو الأمرُ مُداعَبَةً أو مشاكسةً أو «هَزَرًا» كما يقول النص. ولكنه فعل «ينطوي على معنى آخر يتجاوز خِفّة الظل عندما يأخذ معنى التمرد ونقد السلطة، ممثلةً في هذا القاضي الذكر الذي يأتي رمزًا على النظام الأبوي، والوصاية الذكوريّة على الحُكم بالحق، والتكلم بلسان العدل؛ فتستخف بما يَتَلَبَّس الذكور من تقاسيم العقل والحكمة الراسخة والخبرة المزعومة والثقة.

وإذا كان «الوجوم» معنىً ذكوريًّا فإن الأنثى تتخذ من «الهشاشة» و«المداعبة» معنى أنثويًّا لفضح هذا الوجوم الكاذب؛ وحينئذ تُحَجِّمُ الدعابة والمشاكسة– التي تتخطى بها الأنثى قواعد السلوك الاجتماعي– هذا النظام المفرط في صرامته المظهريّة، وتخلخله: «تُضيع وقاره وتجعله يَنْتَفِض».

ويتمثل القاضي الموقف عبر الاقتباس القرآني: «ضَعُفَ الطالِبُ والمطلوب». ويحيلنا تطابق التماثل بين سياق الآية وسياق النص على معنى «السَّلْب» الذي هو مركز السِّياقَيْن؛ لقد سَلَبَ الذُّبابُ الناسَ (شيئًا) لا يستطيعون استنقاذه منه: ﴿ **وإن يَسْلُبْهم الذُّبابُ شيئًا لا يَسْتَنْقِذُوه منه، ضَعُفَ الطالِبُ والمطلوب** ﴾ (الحج/ 73)، وسَلَبَتْ النخلةُ القاضي (وقاره)، ولن يستطيع استنقاذه منها، فمهما كان ضَعْفُ المطلوب (النخلة/ الأنثى)، فالطالب (القاضي/ الذّكر) أَضْعَفُ منها[x].

لقد رافق سقوط الأنوثة عن النخلة دخولها في دورة صمت سوف تكون مؤشرًا على الانقطاع المرافق لغربتها الذكوريّة.

ويبدو الصمت الذي هو فعل إراديّ – خلافًا للعي والحُبْسة – جامعًا بين النخلة وصاحبها؛ فالنخلة:

«فقدت أنوثتها الطاغية» س (63).

و**«هي الآن ذكر نخيل لا يَنْبَسْ»** س (64).

أما صاحبها فهو:

«يخرج برأسه من الباب إلى الساحة

يملأ صدره المعطوب بالهواء

ويعود حسيرًا

يتوسط ساحة البيت وينظر إلى أعلى

إلى رأسها

يريد أن يقول لها يا أخت أبي

يا عمتي

لكنه لا يستطيع» س (82:75).



النخلة أيضًا:

«لن تستطيع أن تقص على صاحبها

قصصًا أخرى عن النساء

اللاتي ...» س (71:65).

الصمت هنا ليس طاقة سلبية تعود إلى العجز إزاء قوة خارجيّة تقهرها على الصمت، وإنما فعلُ اختيار مُرٍّ، تعبيرٌ عن حالة من الانهزاميّة والبؤس الشديدين؛ لم يدخلها وقوعُ الصاعقة برأسها دورة الصمت، وما أدخلها هو تحولها إلى ذكر أو فقدانها لأنوثتها. شيء من الخجل، وربما من العار والخزي!

والصمت مع ذكر النخيل من باب (القُدْرة) مع انصراف الرغبة، أما مع الذات فلا ينفصل عن الهزيمة؛ ذكر النخيل «لا يَنْبَس»، والنَّبْس: التَّكَلُّم وتحريك الشفاه بشيء، وهو أقل الكلام[25]. وأما الشاعر فقد عاد «حسيرًا» من تطلعه إلى النخلة، وهو حال يضرب في الانتظار، والترقّب، واستدامة النظر، والتعب، والإعياء، والرَّهق. في النهاية «الانقطاع»[XI] هو المحصلة.

يريد أن يقول لها: «يا أخت أبي، يا عمتي،لكنه لا يستطيع». فهل دخل الشاعر دورة العي بافتقاد النخلة لأنوثتها؟ وهل صمت النخلة/ الذكر، أو صمت صاحبها بديلٌ عن البيان؟ هل فاض الحال عن أن يُعبر البيانُ عنه؟ فأعجزت سطوةُ الأول قوّةَ الأخير؟ الصمتُ هنا صمتٌ من فَرْط وجودِ المعنى، صَمْتُ مَنْ اصْطَدَمَ بفقرِ كلماتِه، لا بِفَقْرِه إلى الكلمات.

وتتحول العلاقة بين الذات والنخلة من علاقة قابلة للانفتاح على الآخرين عبر المشاهدة أو السماع أو المعاينة إلى علاقة خَفيّة، وتراسُل باطنيّ، لا يُعْربُ فيه كل طرف عن مَنْطقه، لا يتكلم به، ولا يرويه، ولا يرويه أحدٌ عنه، فالرواة لا يروون سكون الصامتين، ولا يَبِيْنُ أيُّ طَرَف عن شيءٍ للآخر، وإنما يبينُ كلٌّ منهما للآخر بحاله- كما يقول الصوفيّة- فصمتُ كلٍّ منهما حينئذ هو بيانه الذي انتقل من عبارته إلى ذاته؛ ليبين هو بنفسه عن حاله.

النخلة الأنثى في النص لا تغطي الأنوثة بمقومات الذكورة، أو تتبناها لتنافس الرجال، وإنما تنقص من موقعها بوصفها أنثى العلامات الرامزة للذكورة؛ فتنقض العقل والوقار بسلوكها مع القاضي، وتنقض اللسان أو البلاغة عندما تصير ذكر نخيل لا ينبس، وتنقض القوة العضلية عندما تفقد معها أنوثتها الطاغية».

ويتصل بذكورة الرمز/ النخلة وأنوثته أيضًا إلحاح النص على موضعها من البيت:

- «النخلة في ساحة البيت تميل في دلال» س (6).
- «ألقى مياهًا غزيرةً حول ساحتها» س (19).
- «بينما العاشق ضائق الصدر
يخرج برأسه من الباب إلى الساحة
يملأ صدره المعطوب بالهواء

ويعود حسيرا» س (77:74).

- «يتوسط ساحة البيت، وينظر إلى أعلى

إلى رأسها» س (78،79).

وإلحاح النص على ذكر النخلة مقرونًا بساحتها التي تتردد في النص مَرّات أربع، وقد يكون من السهل التَّفَكّر في المشهد بوصفه مشهدًا (طبيعيًّا) يعتاده البيت الريفي، إلى أن يغدو مألوفًا دون أي جدال، ولكن اعتياده وإلفه لا ينـزعان عنه المعنى بأية حال، أو يُفْقدانه خصوصيةَ الدلالة، إذ «الأفضية الروتينيّة للمنازل [تحدثنا] عن نوع الممارسات التي تدعمها»[26].

إن الساحة المكشوفة في البيت الريفي، التي يمكن للنخلة أن تنبت فيها - تمثل علامةً فارقةً بين فضاءين؛ فضاء منغلق مُسَيَّج مسقوف، وآخر مفتوح مكشوف على السماء. يمثل الأول عالم الأسرار الباطنيّة؛ خصوصيّة الأسرة، وعلاقاتها السِّرِّيَّة؛ عالم النوم، والولادة، والعزلة، حيث الذات وخصوصياتها وأنشطتها المرتبطة بالظلمة. أما الساحة فتمثل الانفتاح على السماء، على الطبيعة، على المطر، والبرق، والرعد. تمثل أيضًا الانفتاح على الآخرين؛ حيث الأسرة في علاقاتها بالخارج؛ العائلة، والقبيلة؛ حيث علاقات الماضي؛ النَّسَب، والمصاهرة، والتقاليد، وكل ما يمثله هذا الماضي من رصيد يشكل حاضر اللحظة، ومستقبلها. الساحة انفتاح على الأضياف، والغُرباء، والعابرين. الساحة باختصار هي (عالم الذَّكَر)، في مقابل (عالم الأنثى).

الساحة (فضاء ذكوري) في مقابل (فضاء أنثوي) هو سائر البيت، ووسطه، وسط هذا الفضاء الذكوري تقوم النخلة لتخلخل بأنوثتها فضاء الذكور:

«النخلة في ساحة البيت تميل في دلال

تلقي سلامًا هنا

وسلامًا هناك» س (6:8).

والعجب أنها بذاتها تُكرِّس لقيم تغذي بالأساس الثقافة الذكوريّة، من حيث؛ الماضي، والعلو، والشموخ، والظل، وهي كلها مقومات يستهلكها الذكور عبر التأكيد على هويتهم، وقيم الكينونة، من خلال هذه الساحة التي تمثل فضاءهم المختار.

النخلة – هنا – في الوسط من الساحة تمثل – فيما تمثل – قيم الرعاية، والاحتضان، والحدب؛ لقد عَرَفَتْ كيف توسِّعُ من دائرتها الذاتيّة لتحتضن الآخرين؛ تسمح لهم بارتقائها، والنهل من ملكوتها، تبسط حنوها على الجميع، تبثّ بعضًا مما وُهِبَتْ من حياة وخصوبة في الآخرين؛ فتهبهم الخصوبة، والوعدَ بالزواج، والإنجاب، مستجيبةً لهمسات العذارى. كما تصل رحمها الأزلي برحم النساء المتعبات؛ لتسهل عليهن ولادتهن.

النخلة – هنا – تمثل قيم المجتمع الأمومي الذي يُجمِّع ويُوَحِّد، لا المبدأ الأُبوي الذكوري الذي يُفرِّق، ويضع الحواجز، والحدود.

الكل يَجْعَلُ منها أُمّه، وألصق مَنْ حوله به هو، وهو ألصقهم جميعًا بها، ولكنها في اللحظة ذاتها – هي كلها – لكل أحد، ولهم جميعًا معًا.

(هـ) النص وأسلافه الشعريين:

يتقاطع الشاعر بكتابته عن النخلة على هذا النحو مع سلفين كبيرين من أسلافه الشعريين، كلاهما رائد من رواد تاريخ هذا الشعر – على الرغم من اختلافه معهما – أحدهما هو امرؤ القيس، أما الآخر فهو أحمد شوقي. وحينئذٍ يتقاطع ما هو نثري مع ما هو عمودي، ويتقاطع نص من موجات التجديد الأخيرة مع ذروة من ذُرى نضجه القديم ممثلاً في امرئ القيس، وذروة أخرى من ذُرى استعادة هذا النضج في العصر الحديث ممثلاً في شوقي، ليدلل النص بهذا التقاطع على أن الشعر حلقة واحدة فمع اختلاف أشكاله، ومع

الافتراق العميق بين شعرية نصوص شوقي وشعرية نصوص امرئ القيس وكذلك شعرية نص محمود قرني- ثمة جوهرٌ واحد يجمع بينها، وثمة حقيقة واحدة، هي الحقيقة الشعرية، التي تتعدد وجوهها، والتي تتجلى في قصائد ونصوص في عصور تتفاوت وتتباعد، ولكنها تظل جميعها على طريق واحد هو طريق هذه الحقيقة. فالشعر جوهر أو هيولي تتلبّس أشكالاً مختلفةً ومظاهرَ متباينة.

لقد كانت النخلة في الشعر - على الدوام، فيما أتصور - أفقًا تشبيهيًّا، يمتاح منه التصوير الشعري أحيانًا تخييله حول المرأة - على وجه الخصوص. ولم تكن موضوعًا شعريًّا جديرًا بالالتفات إليه، أو الكتابة فيه، وإن أمكن لقراءات حصيفة أن ترى في صورة النخلة في بعض الأحوال معاني ودلالات خاصة، ومتفردة - فإنها أبدًا تظل مشبهًا به. هي على الدوام أفق موازٍ لموضوع شعري آخر.

ويأتي شاعر عظيم مثل شوقي ليلحظ هذا المنحى في الكتابة الشعرية، وليرى في النخلة ذاتها جدارة بأن تكون موضوعًا شعريًّا كبيرًا، تجاهله الشعر العربي، أو غفل عنه، فيقول:

أليس حَرامًا خُلوّ القصا ئد من وَصْفِكُنّ وعُطلُ الكُتُبْ
وأنْتُنّ في الهاجِرات الظلالُ كأنّ أعالِيَكُنّ العُبُبْ
وأنْتُنّ في البيد شاةُ المُعيل جَناها بجانب أُخْرى حَلَبْ
وأنْتُنّ في عَرَصات القُصور حسانُ الدُّمى الزائناتُ الرَّحَبْ(27)

ولكن ملاحظة شوقي - فيما يبدو - كانت أكبر حجمًا مما صاغه لسد هذه الثغرة، على نحو ما كتبه في القصيدة السابق بعض أبياتها.

فأبياته لا تكاد تتعدى الانتصار الموضوعي أو المنطقي للنخلة، بما هي مكون حياتي ذو أهمية في الحياة الماديّة للبشر، فيترجم لهذه الأهمية. وشوقي هنا لا يلتفت إلى النخلة إلا بما هي مكون من مكونات الواقع، لا بوصفها

مكونًا شعريًّا تحفل به القصائد، ويُتَّخَذ كيانًا رمزيًا على شيء ما، أو موضوعيًّا بذاته، تحتل فيه قيم التخييل الأدبي صدارة الاهتمام، وغايته الأولى.

النخلة عند شوقي هي النخلة في إحالتها الماديّة، أما النخلة عند محمود قرني فمفتوحةٌ على الرمز، على الأنثى، على التراث، على الآخر، على الكتابة،... وأيضًا على النخلة ذاتها. على أن التقاطعات النصية الأكثر كثافة بين نص النخلة ونصوص الشعر القديم الأخرى نجدها مع نصوص امرئ القيس.

وعندما يحفر النص عند الجذور عائدًا إلى امرئ القيس وشعره عن المرأة – فيما صُنِّفَ تحت مسمى «الغزل» – فإن الأمر لا يتعلق حينئذ بشعر يتوجه شكليًا إلى المرأة في حين يرمي لأشياء أُخر، وإنما هو شعر يعود إليها بكليّة مراميه وجزئياتها، وكأنه على هذا النحو يعيدنا إلى بداهة ارتباط الشعر العربي بالمرأة.

والكتابة مع هذه العودة تغوص على عُنْصر قد يُهَمَّش بشكل دوري في بعض الكتابات التي لا ترى في الشعر إلا رديفًا للسياسي أو الاجتماعي الاقتصادي بما لا ترى معه في مثل الكتابة العربية عن المرأة سوى مساحات من السذاجة والتشاغل بها عما هو أكبر.

يقول شاكر لعيبي: «يبدو أن المغامرة باتجاه المرأة لم تَعُد تُشَكِّلُ في الضمير المستتر من الجملة العربية الغامضة، كما كانت في الماضي، مغامرةً وجوديةً، كما لو أنَّ الكينونة الأنثويّة لا تؤخذ على محمل الجَدّ، ولا يجري الإيمان بأنها تستأهل، هي ذاتها، شعرًا يليق بها، ليس بما يحيطها، أو يرضي – فحسب – السعادة المنغلقة على نفسها للذات الشاعرة. لم يكف الخطاب الشعري المعاصر عن استحضار المرأة رمزًا لكل نوع: للوطن، للأمة العربية، للحزب، لم تكن تُخاطب – في الغالب – كجغرافيا آدمية، ككينونة مستقلة، وفضاء خاص»[28].

على أننا نجد افتراقات رئيسية بين نص محمود قرني ونصوص امرئ القيس، إذ:

- تتحول شبقيّة امرئ القيس ونزواته المتعددة إلى واحديّة متفرّدة عند محمود قرني، دون أن تطالها السذاجة، أو تقتلها المجانيّة، فكان اللقاء في المقطع الأول بمثابة فض مقلوب للبكارة، فتحت النخلة به عليه حياة أخرى، ومنحته وجودًا كاملاً. قابلت افتقاره الشديد باحتواء كبير ولذّة مفعمة.
- وبينما يركز امرؤ القيس على رجولة (رجل) إزاء الأنثى - يركز الآخر على المرأة إزاء الرجل، على أنوثة الأنثى إزاء (الرجل).
- نص المعلقة، على سبيل المثال، وليس هكذا نص «النخلة»، تَبْجيلٌ للذَّكَر المُغْوي الذي يؤكد في كل لحظة على قدرته الرجوليّة، وجاذبيّته الذكوريّة؛ فلا تنفض مغامرة حتى يدخل في أخرى، ولا توحي الجديدة إلا بأنها قد بدأت منذ زمن، وأن هذه اللحظة إحدى لحظاتها الحيّة الدافقة.

ويَبْدو وقد جعلته قُدْراته كما لو كان مُتَرَبِّصًا به من قِبَل الأُخْرَيات، اللاّتي كُنَّ في انتظاره، أو كُنَّ دومًا على موعدٍ قَدَرِيٍّ معه.

- نص المعلقة يجعل من حيازة النساء متعةً بذاتها، ولا يَرُدّ على أي علاقة فاشلة إلا بعلاقة أخرى لينفي عطالة شاعرها.

ولكن على الرغم من هذا الاختلاف والتباين هناك مساحات واسعة للتقاطع والاشتباك بين نص «النخلة» والمعلقة:

- فإزاء شبقية امرئ القيس، وبحثه الدءوب عن المتعة، كان افتقار الذات الشديد لها، بما جعل من متعته لذّة مازوخية، لا تنفصل عن الغبار والصفير واصطكاك الأسنان والمخاطر التي تشارف بالمتعة حد الألم. ففي قرار عنف الرغبة يولد الافتقار رغبة في العنف.
- كما أن إشارة النص لدلالات الأمومة المضمخة بها هذه الأنثى المعشوقة

لا تكاد تنفصل عن ولع امرئ القيس بأمومة المرأة، إلى جانب أنوثتها، فكلاهما حاضر في مغامراته نزواته عبر كُنَى المعشوقات وأوصافهن؛ فمن «أم الحويرث» و«أم الرباب» ب (7) إلى «الحبلى» و«المرضع» ب (15).

– وكما كان الوصول إلى الأنثى صعبًا، بعيد المنال، لا يتأتى إلا عبر طريق «محفوفة بالمخاطر» (س 26)، ولا تتصور «المتاهة» (س 27) إلا على نحوٍ منه.

كانت أنثى امرئ القيس «لا يُرام خِباؤها» (29) ب (22)، تجاوز أحراسًا إليها ومعشرًا عليه حراصًا لو يُسِرُّون مَقْتَله ب (23).

– وإذا كانت أنثى امرئ القيس امرأة الخدر، أو الخباء، الذي لا يُرام، «يجوز» إليها «ساحة الحي»، وينتحي به بطنَ خَبْتٍ ذي قفافٍ عَقَنْقَل ب (28)، فأنثى محمود قرني امرأة الساحة، امرأة الانكشاف والعلن: «في ساحة البيت تميل في دلال» (س 6)، التقاها حيث «كان النهار ربيعيًا جافًا» (س 17)، ودعاها «ساعة إشراق الشمس» (س 30)، بينما أنثى امرئ القيس يأتيها «إذا ما الثُّرَيّا في السماء تَعَرَّضَتْ»: أوشكت على السقوط، حيث غفلة الرُّقَباء.

– وبينما «تتدلل» فاطم على امرئ القيس: «أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل» ب (18)، تميل النخلة «في دلال» س (6)، تلقي سلامًا هنا، وسلامًا هناك.

– وكما تمتع امرؤ القيس بأنثاه غير مُعجَلِ ب (22)، حيث تَمَهَّل، وتَمَكَّثَ، غيرَ خائفٍ أو مُذْعور، أنس الشاعر المعاصر بنخلته/ أنثاه:

«دَلّي عراجينها بتؤدَةٍ ولين

فأصبحت امرأةً ذاتَ أرْداف

ساحرةٍ وملونة» س (47:45).

– وبينما نجد البياض في النخلة/ المرأة، عند محمود قرني، في قلبها وطَلْعها:

«ينام على قلبك الأبيض حتى الصباح» س (33).

«كان طلعها الأبيض كالحليب تذكارًا

موشومًا على قلبه» س (9،10).

كانت الأنثى عند امرئ القيس «مهفهفةً بيضاء» ب (31)، و»بيضة خدْرٍ» ب (22)، و »كبِكْرِ مُقَاناةِ البياضِ بصُفْرَة» ب (32).

- والمياه التي تُلْقَى حول الأنثى في نص النخلة، تغذي دُرّة امرئ القيس «غذاها نميرُ الماءِ غيرَ المحلَّلِ» ب (32)، وأيضًا ذُلِّلَتْ للنخل فخرج أُنْبُوبُهُ (البَرَدِيُّ الذي ينبت وسط النخل) أيضًا ناعمًا، فكانت ساقا أنثاه كذلك في بياضهما.

- وعلى حين يشبه امرؤ القيس شعر أنثاه شديد السواد في كثافته بـ«قنو النخلة المتعثكل» ب (35)، ويقول عنه:

«غدائره مستشزرات إلى العُلا تَضلُّ المَدارَى في مُثَنًّى ومُرْسَلِ» ب (36).

يماهي محمود قرني بين أنثاه والنخلة فنرى: شعرًا أخضر يخامر الأصابع س (31)، «يطلع ناعسًا من مخمله» س (32)، إنه أثيثٌ كما لدى امرئ القيس.

- وكما كانت أنثى امرئ القيس «هضيم الكشح» ب (30)، وكما حَدَّثنا عن «كشح لطيف كالجَديلِ مُخَصَّرِ» ب (37)، كان خصر الأنثى في نص «النخلة» «يشبه خاتم قديس» س (34،35) ولعل تعين الإضافة إلى القديس يحيلنا إلى راهب امرئ القيس، ومنارته:

تضيء الظلامَ بالعشاءِ كأنها مَنَارَةُ مُمْسَ راهبٍ مُتَبَتِّلِ ب (39)

إذ جعل أنثاه لحُسْنها وبياضها كالسراج المضيء. ولعل اختيار الراهب أدعى لظهور الضوء للطارقين لعلو صومعته، ولأنه يضيء حيث يطفئ الناسُ نارهم، ولكن لا تخفى مع هذا دلالة الانقطاع والتبتل التي يقرنها كل من امرئ القيس ونص «النخلة» بحديثه عن المرأة، كل بحسب طريقته.

- والحب العارم الذي يجرف الشاعر في نص «النخلة»:

«استسلمي لذراعي فأنا أحبك حتى النهاية» س (41،42).

وعندما تحولت النخلة إلى ذكر نخيل أضحى

«العاشق ضائق الصدر

يخرج برأسه من الباب إلى الساحة

يملأ صدره المعطوب بالهواء

ويعود حسيرًا» س (77:74).

هو نفسه الحب الذي يتملك امرأ القيس في معلقته:

«وما إن أرى عنكَ العمايةَ تنجلي» ب (26)، **«إلى مثلها يرنو الحليم صبابة»** ب (41)، وكذلك قوله:

«تَسَلّت عماياتُ الفؤاد عن الصبا وليس فؤادي عن هواكِ بِمُنْسَلِ» ب (42).

لقد كانت النخلة بوصفها موتيفة نصيّة هي اختيار الشاعر الجمالي، وكانت النخلة/ الأنثى هي (انتخال) الذات واصطفاؤها. وفي المعجم: نخل الشيء: صفّاه واختاره، وانتخلت الشيء: استقصيت أفضله، وتنخّلته: تخيّرته. ونخائل القلوب: النيات الخالصة (30). ولم يكن هذا الانتخال بعيدًا بحال عن طائفة واسعة من النصوص نسغت بأمشاجها عروق النص، ليؤكد بلازم الفائدة أن قطيعة قصيدة النثر مع أسلافها الشعريين وهم نقدي. وأن الأسلوب المتفرّد لا يصنعه الشاعر من فراغه المنغلق عن الآخرين. وإنتاج النصوص لشعرية مختلفة، أو مناقضة لا تعني أنها لا تحمل مورّثات تعود بها إلى نصوص أخرى، حتى ولو بدلالة النقض.

إن كل نص مهما كان اختلافه تعود بنا إشاريّاته إلى ذاكرة منجزة، يمكن لهما معًا أن يُقرءا في جدليتهما.

الهوامش

(I) محمود قرني: واحد من أبرز شعراء قصيدة النثر خاصة في مصر الآن، ومن المهتمين أيضًا بالحوار حولها وحول الشعر. نشر للآن خمسة دواوين، هي:

– حَمّامات الإنشاد. سلسلة أصوات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – مصر – 1996م.

– هواء لشجرات العام. سلسلة كتابات جديدة – الهيئة العامة للكتاب – 1998م.

– خيول على قطيفة البيت. دار الأحمدي للنشر – 1999م.

– طرق طيبة للحفاة. سلسلة أصوات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – 2000م.

– الشيطان في حقل التوت. ميريت للنشر والمعلومات – مصر – 2003م. ومنه هذا النص، الذي سوف نشير لسطوره بالرمز (س).

(1) بول دي مان: العمى والبصيرة. ترجمة: سعيد الغانمي. منشورات المجمع الثقافي. أبو ظبي. 1995م. ص 225: 255.

(2) ب.م.دوبيازي: نظرية التناص. تعريب: المختار حسني.

http://www.fikrwanakd.aljabriabed.com/n28_11hassani.htm

(II) ليست ملاحظة التشابه بين النخلة والإنسان من قبيل الملاحظة العابرة، بل تجذرت في الوعي الإنساني بعامة، عندما اعتقد أن ثمة أرواحًا تسكنها، والأمر ليس من باب المجاز، وإنما يعود إلى طبيعة ارتباط الإنسان نفسه بالكون عندما يؤنسن ما حوله. يرفد هذه العلاقة مشابهة النخلة شكليًا للإنسان، وللأنثى تحديدًا. يقول القزويني: «إنها تشبه الإنسان من حيث استقامة قدها، وطولها، وامتياز ذكرها عن أنثاها، واختصاصها باللقاح. ولو قُطِعَ رأسُها هلكت، ولطلعها رائحة المني، ولها غلاف كالمشيمة التي يكون الولد فيها. والجُمّارُ الذي على رأسها لو أصابه آفة هلكت النخلة، كهيئة مُخ الإنسان إذا أصابه آفة، ولو قطع منها غُصْن لا يرجع بدله كعضو الإنسان، وعليها ليف كشعر يكون على الإنسان». انظر: القزويني (زكريا بن محمد بن محمود): عجائب المخلوقات. قَدَّم له وحققه: فاروق سعد – دار الآفاق الجديدة – ط–5 1403هـ/ 1983م. ص63،64. والقصيدة تُصَرِّح بهذا التشابه أيضًا:

«نحن متشابهان إلى حَدٍّ بعيد» س (28).

(3) يقوم السحر التشاكلي أو المحاكاتي على أن الشبيه يُنْتج الشبيه، وأن المعلول ينتج علته. ويقوم النمط الاتصالي أو التلامسي على أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تظل في علاقة تعاطف بحيث أن ما يطرأ على أحدهما يؤثر بالضرورة تأثيرًا مباشرًا على الآخر، حتى بعد أن تنفصل فيزيقيًا. انظر: جيمس فريزر: الغصن الذهبي. جـ–1 ص83،142.

(III) في مقابل الكلمة الطيبة/كلمة التوحيد/النخلة باستقرارها في الأرض، وصعودها إلى السماء،

تأتي الكلمة الخبيثة/الحنظلة تصفقها الريح يمينًا وشمالا. قال قتادة: «ما أعلم لها في الأرض مستقرًا، ولا في السماء مصعدًا إلا أن تلزم عنق صاحبها حتى يوافي بها يوم القيامة». انظر: أبو حاتم السجستاني (سهل بن محمد بن عثمان): كتاب النخل. حققه وعَلّق عليه وقَدَّم له:د. إبراهيم السامرائي. دار اللواء للنشر والتوزيع. مؤسسة الرسالة. ط1، 1405هـ/ 1985م. ص37،38. ويصل الإجلال حَدّه في قول السجستاني: «ومما كَرّم الله – تبارك وتعالى – به أهل الإسلام، وكَرُم به النخل: أن ليس في بلاد الشِّرْك منه شيء»! السابق ص42 .

(4) عن أبي الزبير عن جابر عن النبي (قال: «مَنْ قال سبحان الله العظيم وبحمده، غُرِسَتْ له نخلة في الجنة». انظر: الترمذي (محمد بن عيسى بن سوره): الجامع الصحيح (سُنن الترمذي). تحقيق: كمال يوسف الحوت. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. المجلد الخامس. ص477.

(5) عن ابن عمر قوله: قال رسول الله («إن من الشّجر شجرةً لا يَسْقُطُ ورقُها، وإنها مَثَلُ المُسْلِم، فَحَدِّثوني ما هِيَ، فَوَقَعَ الناسُ في شَجَرِ البوادي، قال عبد الله: وَوَقَعَ في نفسي أنها النخلة، فاستحييتُ ثُمّ قالوا: حَدِّثنا ما هِيَ يا رسول الله، قال: هي النخلة». انظر: البخاري (محمد بن إسماعيل بن إبراهيم): صحيح البخاري. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء كتب السنة. وزارة الأوقاف – مصر – القاهرة – 1418هـ/ 1998م. ط–4 كتاب العلم – جـ–1 ص58.

(6) عن انس بن مالك: «أن رسول الله (كان يخطب إلى جِذْعِ نَخْلَة، فلما اتخذ المنبر تَحَوَّل إلى المنبر، فَحَنَّ الجِذْعُ، حتى أتاه رسول الله صلى الله عليه وسلم فاحتضنه، فسكن، فقال رسول الله: لو لم أَحْتَضِنْه لَحَنَّ إلى يوم القيامة». انظر: أحمد بن حنبل: المُسْند. ت: أحمد محمد شاكر. دار المعارف – مصر – 1396هـ/ 1950م. جـ–4 ص 128.

(IV) تختلف هذه القراءة مع قراءة سابقة للديوان ككل، أنجزها الناقد/ صبحي حديدي: ودارت محصلة تعليقه على هذا النص على قدرة الشاعر على: رد اللغة إلى جذورها الغرائزية البكر؛ إذ يخاطب الشاعر في هذا النص أنثى بالفعل، ولكنها من نوع خاص، يَصْعُبُ أن يستدعيه البال من الخزين التصويري المألوف، ولعله يَشُقّ – فيما يرى – على ذلك البال المُدَرَّب على أطلاق العنان للمجاز؛ إذ يناجي الشاعر أنثى بالفعل، ولكنها أنثى – نخلة! ويرى أن تقديم النخلة في مجاز العمّة أخت الأب، أو تلك التي تُشْتَرى لها أرواب زينة – تقديمٌ يَنْتَهِكُ شروط التوافق المُسْبَق، لأن مساحة الدلالة أيًّا كان اتساعها يَنْدُرُ أن تُقَدِّم النخلة على هذا النحو، وهو بهذا يرد اللغة إلى غرائزيتها البِكْر، إلى جذورها الأقل تماسكًا مع الذاكرة التمثيليّة الناجزة الراسخة في الوعي، والأكثر تشابكًا مع الكامن والغامض والخام وغير المستكشف. انظر:

http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=6907

وكان قد نشر أيضًا بالصحيفة الالكترونية: الحوار المتمدن – العدد: 1098 – 2005/2/3م. وهنا لُب الاختلاف معه؛ إذ نرى أن مكمن شعرية هذا النص لم يكن في ابتكار مثل هذه

الصيغة الاستعاريّة (كمجاز العمة أو أخت الأب أو شراء أرواب الزينة)، فهي مجازات موروثة سُبق إليها، وإنما مدار الأمر- كما تتواضع الطموحات كثيرًا حتى بعد الإنجازات الكبيرة الشاقة- على توظيفها أو التنويع عليها، لإنتاج إشارياته الخاصة، فضلاً عن دلالة التعامد على نصوص مركزيّة في المخيّلة العربية وإعادة استخدامها.

(7) الجاحظ (أبو عثمان؛ عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. ط5، 1405هـ/1985م. جـ1 ص 230.

(8) العَجْلوني (إسماعيل بن محمد): كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتُهر من الأحاديث على ألسنة الناس. أشرف على طبعه، وتصحيحه، والتعليق عليه: أحمد القلاش. مكتبة دار التراث- القاهرة. جـ1ص 195، 196.

(9) السابق: نفسه.

(V) بنقل بذور اللقاح من النخلة الذكر إلى أزهار النخلة الأنثى.

(10) د.حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفيّة. مؤسسة مختار- القاهرة- ط2، 1992م.

(11) مرتضى الزبيدي (محمد بن محمد بن محمد): تاج العروس من جواهر القاموس. مكتبة الحياة - بيروت - 1966م. مادة: (نخل).

(12) فيليب سيرنج: الرموز في الفن- والأديان والحياة. ص297.

(13) شوقي عبدالحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية. مكتبة مدبولي - القاهرة - 1998م. ص 665.

(14) شوقي عبدالحكيم: السابق. نفسه.

(VI) تقول عشتار عن نفسها:

«أنا الأول، وأنا الآخر

أنا البغي، وأنا القدّيسة

أنا الزوجة، وأنا العذراء

أنا الأم، وأنا الابنة

أنا العاقِرُ، وكُثُرٌ هم أبنائي

أنا في عُرْسٍ كبير، ولم أتخذ زوجًا

أنا القابلة، ولم أُنجِبْ أحدًا

وأنا سُلْوَةُ أتعاب حَمْلي

أنا العروس وأنا العريس

وزوجي من أَنْجَبَني

أنا أم أبي، وأخت زوجي

وهو منْ نَسْلي»

انظر: فراس سواح: لغز عشتار؛ الالوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين. ط7، 2000م. ص 7.

(15) فراس سواح: لغز عشتار. ص 152.

(16) انظر: جيمس فريزر: الغُصن الذهبي. الهيئة العامة لقصور الثقافة – الجزء الأول – الكتاب (2). فصل عبادة الشجر.

(VII) كانت دلالة الزينة عنصرًا محوريًا في رمزية النخلة عند قدماء المصريين ومن تبعهم في ذلك ممثلاً في سكان حوض المتوسط، وبخاصّة الإغريق والرومان. انظر: فيليب سيرنج: الرموز في الفن– الأديان – الحياة. ص 298.

(17) ابن منظور: لسان العرب. دار المعارف– مصر. مادة (نخل). (18) انظر: – ابن هشام (محمد بن عبد الملك): السيرة النبويّة. تحقيق: مصطفى السقا وآخرين. الناشر: مصطفى البابي الحلبي. ط2، 1375هـ/ 1955م. جـ1 ص33.

– ويقول ياقوت الحموي ناقلاً– فيما يبدو– عن ابن هشام: «وكان أهل نجران يومئذ على دين العرب، يعبدون نخلة لهم عظيمة، بين أظهرهم، لها عيد في كل سنة، فإذا كان ذلك العيد، علقوا عليها كل ثوب حسن وجدوه، وحلي النساء». انظر: ياقوت الحموي (شهاب الدين؛ أبي عبد الله): معجم البلدان. دار صادر/دار بيروت 1404هـ/1984م. المجلد الخامس. مادة (نجران). جـ5 ص266.

– د. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها. دار الفارابي. بيروت/العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع– تونس. ط2، 1994م. جـ1 ص 274.

(19) تقول الأغنية:

يا طالع السَّجرة

هات لي معاك بَـقَرَة

تحْلِبْ وتسْقيني

بالمَعْلَقة الصيني

والمَعْلَقة انكسرت

يامين يَربّيني

دَخَلْت بيتَ الله

لـقيْت رسول الله

يبَرْغط في حَمام أخضر

يا ريت أنا دُءتُه

انظر: د.صابر العادلي: يا طالع الشجرة. مجلة الفنون الشعبيّة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- العدد 56، 57 - يوليه/ ديسمبر 1997م. ص 41:54.

(20) د.صابر العادلي: يا طالع الشجرة. ص43.

(21) جورج بوزنر (وآخرون): معجم الحضارة المصرية القديمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط-2 1996م. ص130.

(22) جورج بوزنر: السابق: نفسه.

(23) فيليب سيرنج: الرموز في الفن- الأديان- الحياة. ص297.

(VIII) ومن عَجَب أن مقولة النوع اللغوي تقضي على «النَّخْل» بأنه مما يُذَكَّر ويؤنث؛ فأهل الحجاز يُؤَنِّثونه؛ ففي التنزيل: (والنخل ذاتُ الأكمام) (الرحمن/11)، وأهل نجد يُذَكّرون، قال الشاعر: «كَنَخْلٍ من الأعْراضِ غَيْرِ مُنَبِّقِ» انظر: الزبيدي: تاج العروس. مادة: (ن.خ.ل). حتى «النخلة» مفردةً لا تحولُ تاءُ التأنيث دون وصفها في ظل مقولة النوع الطبيعي بالذكورة؛ فكما نجد «النخلة» نجد «النخلة الذكر» كما تقول العامة، فضلاً عن «ذكر النخيل» كما بالنص. لقد وقع الشاعر على دالٍّ كما يتقلّب مدلوله في الذكورة والأنوثة، يتقلب هو أيضًا في التذكير والتأنيث.

(IX) ربما قدمت الصورة هذا التحول المأساوي الغامض للنخلة، بعيدًا عن دلالات المسخ والصعق والعقاب، خاصة وأن النخلة هي التي «وقعت برأسها على الصاعقة» (س61)، حيث يُبَيِّنُ النصُّ النخلةَ اتجاهيًّا عبر تصور يجعل منها «الأعلى» بالنسبة للصاعقة، على غير ما يقضي به الواقع البصري للتجربة الحياتية، ومن ثم يربطها بمنظومة القيم المتراتبة المرتبطة بهذا التصور الاتجاهي باعتبار (الأقوى، الأجمل، الأسمى، الأكمل...وكل ما هو إيجابي) «أعلى»، و(الأضعف، الأسوأ...وكل ما هو سلبي) «أدنى».

(24) فراس سَوّاح: لغز عشتار؛ الإلوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين. ط-7 2000م. ص 31، 32.

(X) يقول الجاحظ تعليقًا على الآية الكريمة: «إنما قَرَّعَ الطالبَ في هذا الموضع بإنكاره وضَعْفه، إذ عَجَزَ ضَعْفُهُ عن ضَعْفِ مطلوب لا شيءَ أضْعَفُ منه، وهو الذُّباب» انظر: الجاحظ (أبو عثمان؛ عمرو بن بحر): الحيوان. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي/دار إحياء التراث العربي.ط3، 1388هـ/1969م. حـ4 ص37، 38.

(25) الزبيدي: تاج العروس. مادة (نبس).

(XI) يقول المعجم: حَسَرَ البَصَرُ يَحْسِرُ: كَلَّ وانقطع نَظَرُهُ مِنْ طُولِ مَدًى. وبَصَرٌ حسير: كليل. وفي

التنزيل العزيز: ﴿ يَنقَلِبُ إِلَيكَ البَصَرُ خاسئًا وهو حسير ﴾ (الملك/4). قال الفَرّاء: يريد ينقلب صاغرًا، وهو كليل، كما تَحسر الابلُ إذا قُوّمَتْ عن هُزالٍ أو كلال. ثم قال: وأمّا البَصَرُ فإنه يَحْسِرُ عند أقصى بلوغ النظر. انظر: الزبيدي: تاج العروس. مادة (حسر).

(26) مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية؛ أهميّة الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانيّة. ترجمة: د.سعيد منتاق. عالم المعرفة – الكويت_ العدد 317 – يوليو 2005 – ص47.

(27) أحمد شوقي: ديوان شوقي. توثيق وتبويب وشرح وتعليق: د. أحمد محمد الحوفي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة.جـ1 ص47. وتجدر الإشارة إلى بعض النصوص المتفرقة، على نحو قصيدة الأمير الصنعاني، التي مطلعها:

نظم هــو الدر إلا أنه كلــم   أو أنه النور تخفى عنده الظلــم

والتي يحكم فيها في المفاضلة بين العنب والتمر، ردًا على قصيدة راسله بها أحد أصدقائه. وفي قصيدته نسمع جدال كل من العنب والنخل وحكمه بينهما. ومنها قوله:

هل قال ربي هزي الكول من عنب   أم قال هزي بجذع النخل لو فهموا

وقد علوت على الأشجار لا أحد   ينالنــي منه بالأيــدي ويستــلم

وأنت تحتاج للأعــواد من حطــب   ترقى بها حيث لا ســاق ولا قــدم

انظر: الأمير الصنعاني (محمد بن إسماعيل الأمير الحسيني الصنعاني): ديوان الأمير الصنعاني. قدّم له وأشرف على طبعه: علي السيد صبح المدني.مطبعة المدني. القاهرة. ط-1 1384هـ/1964م.

(28) شاكر لعيبي: الشاعر العربي بوصفه دونجوانًا

http://www.perso.ch/slaibi/poet%20arab%20dojoan.htm

(29) انظر: ديوان امرئ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط4 – دار المعارف.مصر. وإلى المعلقة فيه تعود أرقام الأبيات التي في الدراسة التي نشير إليها بالرمز (ب).

(30) انظر تاج العروس: مادة (نخل). ??



قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية

عبدالله السمطي



1 -

ما هي المعايير الجمالية التي يمكن عبرها قراءة قصيدة النثر، وتحديد قيمها الفنية ودرجات تراتبية النصوص من وجهة قيمية؟ وكيف يتسنى لنا القول بجودة أو رداءة نص ما في قصيدة النثر؟

إن طرح السؤال هاهنا بهذه الصيغة يمكن أن يأخذ في الحسبان عدة أمور:

- أولاً: إن قوانين القصيدة النثرية، ليست قوانين نهائية مغلقة، بل هي متحركة ولانهائية ومتغيرة بفعل تطور القصيدة النثرية نفسها، ومن هنا ما كان شعرياً وقيمياً بالأمس يغدو بفعل التكرار غير شعري اليوم.
- ثانياً: إن الكثافة، والإيجاز، والتوهج والسمات التي افترضتها سوزان برنار في قصيدة النثر، ونقلها أدونيس وأنسي الحاج إلى العربية، ليست سمات مغلقة، بل هي سمات مفتوحة يمكن الإضافة إليها والتجديد من خلالها.
- ثالثاً: التنوع التجريبي في قصيدة النثر العربية، الذي يبدأ مما هو غنائي،

ويترى إلى ما هو واقعي ووجودي، عابراً إلى وجهات سوريالية، ورمزية، قد لا يجعل من القول بـ «المعيار الجمالي» بعداً ثابتاً في قراءة نصوص قصيدة النثر.

- رابعاً: تعدد مستويات اللغة والأساليب في قصيدة النثر، يقف عائقاً في اعتبار هذه المستويات نوعاً من التقييم الفني، فهناك لغة مركبة معقدة (لدى أدونيس مثلاً) وهناك لغة متقشفة مسطحة مباشرة (كما نجد في تجربة قصيدة النثر المصرية في التسعينيات مثلاً)، وبين هذين المستويين هناك مستويات وأساليب متعددة متنوعة[1].

وعلى الرغم من ذلك فإننا حيال «نص أدبي»، ولابد من وجود معايير ما نشير نهاية الأمر إلى سؤال القيمة، لارتباط ذلك بالإطار النوعي للأدب، وكما يوضح صلاح فضل، فإننا «حين نطلق مسمى «نص» ينبغي أن نأخذ في الاعتبار ما يسمى بالبنية العليا، وهي طبيعة الأعراف والشفرات النوعية للأدب... فإذا كان النص اللغوي يتحدد بأنه إنتاج مباشر لعمليات الكلام، ويتشكل في جملة من الدوال والمدلولات، فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردي خاص في الوجهة السيميولوجية تجعل النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي، بل هو رسالة ناجمة عن نظام محدد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية – الذي يعتمد على الشفرة اللغوية – لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير، وعلاقاتها الجدلية وتراتبها البنيوي، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأجناس أو العصور الأدبية»[2].

وهذه الشفرة الأدبية العامة، أمر جوهري لقراءة النص الأدبي، وتحديد مرتبته الفنية، وإضاءة مكامنه الجمالية والدلالية، بحيث تصبح هذه الشفرة

العامة بمثابة المحددات الفنية المبدئية التي ينطلق منها النص، متطابقاً معها أو مجاوزاً إياها، كما أنها وكما يبين تودوروف تصبح «نموذج كتابة» فإن «في كل عصر يصبح عدد معين من الأنماط الأدبية معروفاً معرفة جيدة لدى الجمهور، بحيث يعتمدها مفاتيح (بالمعنى الموسيقي للكلمة) لتأويل الأعمال. يصبح الجنس الأدبي، هنا، على حد عبارة هـ. ر. جوص (أفق الانتظار) إن الكاتب يستبطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه (نموذج كتابة). وبعبارة أخرى فإن الجنس الأدبي نمط كان له وجود تاريخي ملموس، وساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور»[3].

لكن هذه القيمة لا تصبح قانوناً أزلياً، لأن ارتباط قصيدة النثر كنص مفتوح بالحداثة وانبثاقاتها، وبالوعي ما بعد الحداثي المتحول، جعل سلم القيم الشعرية متغيراً، ومرتبطاً ارتباطاً شديداً بتحولات العصر نفسه، لذلك ستصبح قراءة هذه القيم محكومة بالتحولات الزمنية، وتصبح قراءة مؤقتة ترتهن لنتاجات جيل معين، ولا ترتهن بالضرورة بإنجاز قصيدة النثر بوجه عام.

ويشير تودوروف إلى أن «مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل. وما إن نسعى مستلهمين مقولاتها لوصف بنية عمل معين وصفاً دقيقاً حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال. إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك»[4].

كما تجزم بعض المحددات المفهومية لقصيدة النثر بصعوبة وضع معايير جمالية نهائية لها، فالشروط السوزان – برنارية الثلاثة التي تحدد أساسيات قصيدة النثر وهي: الوحدة العضوية، المجانية، الإيجاز[5] لا تتوفر كثيراً في قصيدة النثر العربية، حيث تصل المسألة إلى وجود شروط أخرى تناقض هذه

الأساسيات، ففي نماذج كثيرة في قصيدة النثر العربية هناك إسهاب ورصد للتفاصيل اليومية والمشاهد الواقعية، كما أنه لا توجد وحدة عضوية بل تفكك وفوضى دلالية، فهناك نصوص لا تتشكل من بنى كلية ومغلقة، كما أن المجانية لا تتوفر في نصوص كثيرة منتجة على الأخص في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين[6].

وهناك تحديدات أخرى لقصيدة النثر، حيث يحدد أدونيس تجلي هذه القصيدة في بعدين: الذهنية، والاعتماد على العقل، حيث يرى أن «قصيدة النثر قائمة على نوع من التحليل، أي أن الذهنية جزء أساسي من قصيدة النثر، والذي يكتب قصيدة نثر، يتحول كفاحه إلى نوع آخر، أي إلى اختفاء هذه الذهنية الملازمة جوهرياً لقصيدته.

الكتابة النثرية - ضمن التعبير العربي - ردة فعل مقصودة وعنيفة ضد الانفعال السريع والعاطفية. هي عملية إدخال العقل في اللغة الشعرية. ولعل أهميتها تكمن - ضمن إطار الشعر العربي - في هذا الشيء، أي في الذهنية.

العالم شيئان - على حد تعبير الفيثاغوريين - عدد ونغم، أي أن للعالم وجهاً كمياً هو العدد، ووجهاً كيفياً هو النغم. النثر عدد، ولعل الكفاح العميق لقصيدة النثر هو أن تتحول إلى نغم. غير أن الشعر موجود في العدد والنغم، أو فيما وراء العدد والنغم[7].

بيد أن الانتماء إلى ما هو شعري، يجذب في النهاية قصيدة النثر إلى إطارها النوعي، وبالتالي يمكن أن نحدد بعض المعايير الجمالية التي صنعتها بعض النصوص التي غدت بمثابة النماذج العليا التي يمكن القياس على قيمها، والتي مثلت المرتكزات الأولى لأية تجربة شعرية جديدة في مجال قصيدة النثر، وهي النصوص التي أنتجها رواد قصيدة النثر خاصة المنتمين لجماعة (شعر) ومنهم: أدونيس، محمد الماغوط، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، كذلك

نتاجات المرحلة الشعرية التالية لهؤلاء الرواد لدى سركون بولص، وديع سعادة، نزيه أبو عفش، قاسم حداد، بول شاؤول، عباس بيضون[8].

- 2

إن ما يحدد القصيدة فنياً وما يجعلها تترى في النسق الشعري: قصد الكتابة ودرجة الانحراف عن النثرية، وهنا في قصيدة النثر فإن الانحراف عن النثر اليومي الإخباري الذي لا يوجد به قصد فني هو بداية السلم صوب الصعود إلى تراتبية نسقية للكتابة، وهنا يتحول هذا الانحراف ليصل إلى درجة الشعرية عبر قصد الكتابة الفنية، وبالتالي استثمار الآليات الجمالية التي يتيحها الشعر بوجه عام، وتنتجها منجزات هذه الكتابة بوجه خاص[9].

وتعتمد قصيدة النثر على جملة من الآليات التي يمكن صياغتها في هذا السؤال:

.بماذا يحتفظ شكل قصيدة النثر؟ وعم يتخلى، وماذا يقدمه؟

عبر القراءة النصية المكثفة لنصوص قصيدة النثر، ومن خلال ما سيطرحه البحث من نماذج، نرى أن قصيدة النثر بوصفها شكلاً شعرياً، من الوجهة التقنية والدلالية تحتفظ بالتالي:

1 – الشكل.

2 – توزيع السطور.

3 – بنية الحذف.

4 – التكرار.

5 – تجربة الكتابة.

6 – طريقة الإلقاء (الصوت).

7 – الفضاء المجازي.

8 – التخيل.

9 – التساؤل.

10 – تقديم المعنى.

وهي في سبيلها إلى اعتماد هذه الآليات تتخلى – بدرجات ما – عن:

1 – التشكيل باللغة، واستثمار اللعبة اللغوية بالنص، صوتياً ودلالياً.

2 – الأداء الاستعاري والبياني للصورة.

3 – البنية المنظمة والملحمية.

4 – التناص وتوظيف الموروث والأساطير.

5 – العنصر الاجتماعي (اجتماعية النص) (موت المخاطب).

6 – الوزن العروضي.

7 – المكان وجمالياته المباشرة.

8 – الشكل البيتي المضمن.

9 – مفهوم اللغة الشعرية.

10 – الإنشادية والغنائية والتخاطب.

بيد أنها تقدم الآليات الفنية التالية:

1 – التفاصيل الصغيرة وتعيين الأشياء وتوصيفها.

2 – النظر السوريالي للوجود، والإنسان، عبر إشاعة المفارقة، والسخرية، والدعابة السوداء.

3 – الاهتمام بالأنا الشاعرة واستبطان الذات.

4 – استثمار الفن السينمائي بتوسع في الصورة المشهدية، المونتاج، السيناريو.

5 – شعرية القبح الجمالي (جمالية التشويه).

6 – الواقعية، ورصد الهموم اليومية، والعادي، والمألوف.

7 – تحويل الكلام من المعنى إلى الإيحاء.

8 – البنية القصيرة.

9 – التكثيف.

10 – الأسلوب الكنائي.

إن الآليات الأولى التي تحتفظ بها «قصيدة النثر» هي آليات شعرية عامة، هي آليات تضعها في جوهر العملية الشعرية باعتبارها نظاماً شعرياً تقدمه الشعرية العربية القديمة والمعاصرة، وهي على الأغلب تتخلى عن بعض الآليات التي طرحتها القصيدة التفعيلية التي حافظت على الوزن العروضي، والأداء الاستعاري والبناء الملحمي المركب أحياناً في نتاجاتها النصية، فما تكاد قصيدة النثر تستقل ببعض الآليات التي يمكن أن تمثل خصائص فنية لها، ترتكز عليها في نتاجاتها المتعددة.

وإذا كان للشعر أن ينهض على الصورة فلابد أن يكون لهذه الصورة الشعرية سواء بلاغية أم مشهدية نوع من الفاعلية الجمالية المؤثرة، هذه الفاعلية – فيما يرى أبو ديب – «تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هي رموز مباشرة، مدركة تستثير حقلاً من الانفعالات والاستجابات والدلالات في وضع ثقافي معين، له طبيعة محددة تقريباً ثم يهز الأشياء يقتلعها ينفض عنها حقلها الخاص المدرك، ويعمدها في ضوء جديد لا تعرفه العين ثم يقذفه في جسد القصيدة»(10).

وتلح قصيدة النثر على الصورة المشهدية بوصفها بديلاً للصورة البلاغية التي كانت تعتمد التشبيه والاستعارة والكناية إطاراً تكوينياً لها، أما في قصيدة

النثر فإن الصورة عبارة عن مشهد يومي على الأغلب، أو جملة من المشاهد الشديدة الواقعية التي يرصدها منتج هذه القصيدة بشكل يستثمر الآليات السينمائية في نقل المشهد وصياغته كاللقطة، والسيناريو والمونتاج، ففي ممارسة المشهد الشعري يتوخى الشاعر أن تكون عينه لاقطة للمشهد الدال فحسب، ليس كل ما في المشهد ينبغي رصده ووضعه، وحدها العناصر التي يمكن شعرنتها، وتوليد دلالتها هي ما يمكن رصدها.

إن المدى التخييلي الذي ينتجه صنع العصور المشهدية في قصيدة النثر، ومقدرة الشاعر على صياغته يعد معياراً من المعايير الجمالية الملفتة في تجربة قصيدة النثر، خاصة في مراحلها الأخيرة في نهايات القرن العشرين.

كذلك فإن ما يحمي قصيدة النثر، ويجعلها بنية متماسكة شكلياً ودلالياً هو نهوضها على سياق سردي يجعل الترابط الحكائي قائماً من أول النص حتى نهاياته، على اعتبار أن هذا الأفق السردي الذي يستثمر آليات السرد من أحداث وشخوص، وزمان ومكان معين في أجواء النص سوف يحفز الشاعر على قول شعري يصب في بؤرة واحدة، وفي اتجاه واحد يتمثل في هذا السياق السردي.

كذلك فإن وجود رؤية محددة لموضوع محدد، والتناسق الشكلي للنص، وتوجيه الضمير في البنية النحوية للنص، وحدة الحقل الدلالي (معجمية النص) من المعايير التي تستند إليها القراءة المعيارية في هذه القصيدة. وهذه المعايير لا يتم الحكم عليها فردياً، بمعنى أن وجود هذه الآلية من عدمها لا يصبح جوهرياً في تحديد معيار شعرية النص، وكما يشير كمال أبو ديب: «هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي... إلخ، إذ إن أياً من هذه العناصر في وجوده

النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة أخرى.. ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية.. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها»(11).

ويمكن أن نحدد هنا أيضاً جملة من المعايير التي يمكن تمثلها عبر قراءة نصوص القصيدة النثرية، تتجلى في:

1 – القصدية، حيث قصد الكتابة بهذا الشكل، ويخرج عن ذلك الخاطرة، والمشهد الفني بالقصة القصيرة أو الرواية.

2 – الطاقة التخييلية، بحيث تعمل هذه الطاقة على استشراف الصور الشعرية البلاغية والمشهدية البكر، والوصول بالنص إلى أقصى درجاته الإبداعية، سواء على مستوى التجريب، أم الموضوع، أم الرسالة الشعرية.

3 – النظام والوحدة، حيث يفضي وجود هذا النظام إلى توسم معايير ثابتة في نسق الكلام الشعري، ووظيفته داخل القصيدة، وتميزه عن أنظمة الفنون الأخرى ووحدتها، وتميز الشكل الشعري عما يجاوره من أشكال شعرية أخرى.

4 – مستويات اللغة: إن تعدد مستويات اللغة في قصيدة النثر، واحتشادها باليومي والتفاصيل الصغيرة، والسير الذاتية الصغيرة، يعطي إشارات مهمة حول مستوى القصيدة الفني أسلوبياً ودلالياً.

5 – التنويع الإيقاعي: حيث تتيح الفضاءات الإيقاعية المفتوحة لقصيدة النثر أن تنوع في هذه الإيقاعات، وأن تجدد في صياغتها بين مرحلة ومرحلة، وبين تيار شعري داخل هذا الشكل وتيار آخر.

6 – بنية التركيب: إن انضباط القصيدة في بنية تركيبية ملحوظة لها خواصها الظاهرة البسيطة أو المعقدة، يعطي تميزاً لهذا الشكل.

7 – الرؤية، الموقف من العالم، الرسالة الشعرية: ينبغي لقصيدة النثر – بوصفها فناً شعرياً، أن تقدم رؤيتها وموقفها من العالم، وأن تعطي رسالتها الشعرية، وحمولاتها الدلالية مضمرة أو متجلية، لبيان مصداقيتها الفنية، وتحملها تبعات وجود هذا النص.

8 – المعرفة والتجربة: حيث تدل القصيدة على مقدار عمقها الدلالي النوعي، بتجلي قدر من المعرفة بالإنسان والعالم، والكتابة عن الأشواق الإنسانية، والقيم المختلفة، سواء جميلة أو قبيحة لاستيلاد تجربة شعرية متوهجة.

9 – دينامية التحول: أن تظل القصيدة دائماً في محرق الاستقصاء، وأن تصهر التجارب الأخرى لابتداع تجارب جديدة، تتحقق فيها دينامية التحول، وأن تأخذنا دائماً إلى الجديد الدائم، الحيوي، المتغير.

إن هذه المعايير، هي معايير يمكن اقتراحها على نصوص قصيدة النثر/ لكنها تبقى معايير نسبية، لا معايير مطلقة في قراءة قصيدة مراوغة، تجريبية لا تقر في صيغة، ولا تتوقف عند شكل، لكن هذه المعايير ربما تكون هي الأقرب إلى قراءة نماذج هذه القصيدة الراهنة.

ويحدد عبدالرحيم مراشدة بعض المعايير في شعرية قصيدة النثر ويرى أنها تتمثل في:

1 – الشعور بوجود مسافة التوتر – حسب كمال أبو ديب – في كتاب الشعرية.

2 – الشعور بوجود صورة مرتكزة على الذهنية والمرجعية الخيالية إضافة للواقع.

3 – الشعور بارتكاز النص على جملة مبنية بناءً اختزالياً، يستند بالضرورة على مبدأ الاقتصاد في اللغة – حسب رولان بارت في كتابه الدرجة الصفر للكتابة.

4 – الشعور بوجود سمة شفوية تنطوي على كلام الجماعة العفوية أو ما يسمى بالمجانية.

5 – الشعور بوجود إيقاع، ولكنه الإيقاع الأكثر انفتاحاً، كإيقاع المردة من الناحية الصوتية والسماعية ونسق الانسجام والالتحام.

6 – استثمار الفضاء النصي.

هنالك عنصر لا يمكن تحديده، ومتعلق بمنشئ النص، ويتصل بعوالمه الداخلية ووجهة نظره من العالم والحياة والوجود[12].

ومما يتجلى في قصيدة النثر ما يسميه محمد العباس بـ «شخصنة الخطاب الأدبي» حيث يلفت إلى ذلك بالقول: «هناك قاموس بسيط، وشديد الصلة بالمحيط الاجتماعي، والتعالق باليومي والمعاشي، يبدو في أغلب الأحيان أقرب إلى شخصنة الخطاب الأدبي»[13].

لقد تحولت قصيدة النثر بفعل هذه الشخصنة إلى ما يشبه السير الذاتية المصغرة، وهذا التحول الذي يتكرر في معظم نتاجات قصيدة النثر نهايات القرن العشرين، يحد من نطاقات هذه القصيدة، ويجعلها معزولة اجتماعياً بتركيزها على هذه السير الذاتية المحض. إن هذا التحول يقودنا إلى التساؤل: هل هناك منطلقات باتت كالقوالب الجاهزة في قصيدة النثر مثل: اليومي، الحياتي، الشخصي، المهمل، المسكوت عنه، وحولت الأداء الشعري إلى وصفه؟؟

إن ما يؤخذ على بعض نصوص قصيدة النثر، يتمثل في: غياب الإمكان الجمالي في البنية النصية، وتشابه – بل تطابق الأساليب الشعرية أحياناً، وتشابه التجارب، والفقر اللغوي والبلاغي (الحياد اللغوي) وضيق المعجم، وفقدان الإيقاع الملموس بأشكاله اللغوية والنحوية والموسيقية، والقطيعة مع الماضي برموزه وأساطيره وصوره ومخيلاته، والدوران حول الذات والجنس، وموت

الانفعالية، وموت المخاطب، وغياب الاستثارة الجمالية لحظة الكتابة، وغياب القضايا والهموم الوطنية أو الاجتماعية، وفقدان التجريب المثمر، والتشابه مع النصوص المترجمة، والخلط بين مفهومي الشعر والشاعرية.

لكن هذه المآخذ – على كثرتها – لا توجد سوى في النصوص غير الفنية التي تقدمها بعض أصوات عقد التسعينيات في القرن العشرين، لكنها لا توجد في النصوص التي تتسم بشعرية متميزة تعبر عن تحولات هذه القصيدة واستقصاءاتها الفنية كما نرى في النصوص التي قدمها شعراؤها الرواد[14].

إن مشكلة قصيدة النثر الجمالية أنها تحاول ابتكار كتابتها عبر التوفيق بين لغة النثر (التوصيلية) ولغة الشعر (الإيحائية) والتوصيل ليس هدف الشعر بالضرورة لأن الشعر يفترض فيه ألا يكون توصيلياً بالمعنى المضموني للكلمة، بل عليه أن يكون مشبعاً بالدلالة وقابلاً للتأويل القرائي المتعدد لأنه كلام الذات أو كلام الروح الخفي الإشراقي، عبر التشكيل باللغة، لأن اللغة هي أداة الشعر الأولى والأخيرة، وهاجس اللغة هو هاجس المعرفة، كلما توغلت في دلالاتها وتشعباتها كلما توغل التأويل في النصوص، وكلما تعددت مستوياتها الإيحائية.

– 3

شغل سؤال الإيقاع جانباً كبيراً من المفاهيم المحددة لقصيدة النثر، لا باعتباره نظاماً ملموساً يتبدى بشكل فيزيقي متعين ومنتظم، ولكن بوصفه نظاماً كامناً في القصيدة، ينبغي تحديده وتأطيره بشكل جلي.

إن المساحة البارزة التي احتلها هذا السؤال، تفرض على الباحث الإشارة إلى أبرز الإشكاليات الايقاعية التي تتصل بقصيدة النثر، وهي إشكاليات نابعة في الأساس من كون أن هذا الشكل لم تتم قراءته إيقاعياً في

جل الدراسات التي تعرضت لدراسة الإيقاع[15]. ولعل ترتيب أولويات هذه الإشكاليات، سوف يقودنا إلى التحديد النظري لها بإيجاز، وذلك من خلال النقاط التالية:

– أولاً: العلاقة بين الشعر والإيقاع، وبيان الأهمية الجمالية والوظيفية للإيقاع.

– ثانياً: تحديد الفارق بين الوزن والإيقاع، وقيمة الوزن العروضي في إنتاج الشعرية العربية.

– ثالثاً: قصيدة النثر وعلاقتها بالوزن العروضي.

– رابعاً: إيقاعات قصيدة النثر.

– 1-3

يتميز الفن الشعري دون الأجناس الأدبية الأخرى بنظام إيقاعي محكم، وفي الشعرية العربية فإن هذا النظام يتمثل في الوزن العروضي، أو البحور الشعرية كإيقاع موسيقي منظم وملموس، وهذا النظام الذي يتمثل في تكرار عدد معين من الوحدات الموسيقية المنتظمة تتواتر بين المتحرك والساكن عبر خط عروضي ينتظم في البيت الشعري المنتهي بقافية معينة في الشعر العمودي، وبعدد يزيد أو ينقص من التفعيلات في السطر الشعري في القصيدة التفعيلية أو (الشعر الحديث)، هذا النظام مايزال سارياً في الشعرية العربية على مدى أكثر من خمسة عشر قرناً، وقد يتخذ أشكالاً إيقاعية متعددة، لكن جوهره الرئيسي المتمثل في ستة عشر بحراً عروضياً، يظل هو النبع الموسيقي الإيقاعي الذي تنهل منه مختلف التجارب الشعرية الموزونة.

ولا يتمثل الإيقاع في مجرد حضور البحر العروضي، بل إن حضوره الحقيقي يتجلى في إيقاعية تركيب الألفاظ، ومدى التناسق الهارموني الموسيقي

فيما بينها، وفعالية التركيب النحوي للبيت الشعري أو السطر الشعري إذا كانت القصيدة تترى في نسق الشعر التفعيلي.

إن البحر العروضي يعطي فحسب انتظاماً لعدد الحركات والسكنات في البيت الشعري أو السطر الشعري، ويتحكم في طول أو قصر هذا العدد تبعاً للخط العروضي، لكنه لا يعطينا الشعور بالإيقاعية الحقيقية إلا إذا صحب ذلك نمطان إيقاعيان آخران:

الأول: إيقاع التركيب اللغوي، الصوتي والدلالي، من جهة التناسق بين الألفاظ واختيار أبعاد صورية متلائمة ومتجانسة، ومقاطع صوتية يتلاءم فيها المجهور والمهموس تلاؤماً لا معاضلة فيه، ولا ثقل.

الثاني: الإيقاع النحوي، من جهة التقديم والتأخير، في تراتبية الجملة النحوية وعناصرها المختلفة الحاضرة أو المستترة أو المحذوفة.

وبذلك فإن الوزن العروضي يصبح إيقاعاً جامداً. رتيباً إذا اكتفى به وحده في تشكيل إيقاعية النص الشعري، ولن يظهر دوره بجلاء إلا إذا أسهم فيه هذان الإيقاعان، بحيث تقدم القصيدة طبقات من الإيقاع، ويصبح لكل آلية من آلياتها نوعاً من الإيقاع الخاص الذي يتمازج بالإيقاعات الأخرى، مشكلاً وحدة إيقاعية متعددة، متنوعة، متآلفة في الوقت ذاته[16].

ويشير صلاح فضل الذي يعتبر الإيقاع الدرجة الأولى في درجات الشعرية، إلى عدة إيقاعات تتجلى في النص الشعري، حيث يرى أن «درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري»[17].

وتتمثل القيمة الجمالية للإيقاع في القصيدة في أنها تعطي الصيغة اللغوية التركيبية المتميزة التي تختلف عن الكلام النثري الخبري التقريري المستعمل بقصد التواصل الاجتماعي اليومي، وتحويل الكلام إلى نص، كما تتمثل في إضفاء نوع من الهوية الفنية للنص بإدراجه في النظام الشعري على اعتبار أن الإيقاع أبرز الظواهر الفنية التي تعطي الكلام نسقاً مغايراً عن السائد والمألوف بإحداث أثر موسيقي يفضي إلى انتباه المستمع إلى أن ثمة أثراً لغوياً مختلفاً يحدث في جسد اللغة والكلام، كما أن الإيقاع يعطي النص أثره، ويصنع نوعاً من أفق التوقع المسبق لدى القارئ والمستمع، ويؤكد سيد البحراوي على أن «الإيقاع» يساعد الشعر على تحقيق وظيفته في الإمتاع والمعرفة والتغيير لا بالنسبة للأفراد فقط، بل بالنسبة للمتلقين جميعاً أي بالنسبة للمجتمع. إن الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها، لأن الإشارات لا تنفصل إطلاقاً عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة، وهذا يعني أن الإشارة الفنية الجيدة هي التي تكشف عن النمطي في اللحظة التاريخية، وتكشف في نفس الوقت، إمكانيات التفجر والتفلت – في هذه اللحظة – نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية[18].

– 2-3

إذا كان سريان البحر العروضي في القصيدة يتشكل من تكرار تفعيلة أو تفعيلتين في نسق القصيدة، مع إدخال بعض التعديلات الإيقاعية في العروض أو الضرب في البحور الشعرية، فإن هذا السريان لا يعطي مفعوله الايقاعي المؤثر إلا إذا صحبه نوع من التركيب الفني للألفاظ تركيباً إيقاعياً أيضاً، والتفرقة الملفتة بين الوزن والإيقاع لها دلالتها هنا، فالوزن يتمثل في التفعيلات المنتظمة بشكل كمي تزامني متواتر، يأتي بعدد محدد في البيت الشعري، وبعدد قابل

للزيادة أو النقصان في السطر الشعري، ويمكن أن نحدد الفارق بين الوزن والإيقاع في التالي:

الإيقـاع	الـوزن
1 - يحدد من وجهته الكيفية الزمنية.	1 - يحدد من وجهته الكمية الزمنية.
2 - متغير، يرتبط ببناء القصيدة، وطريقة تركيبها.	2 - ثابت، يرتبط بصيغة البحر العروضي وعدد تفعيلاته.
3 - مفتوح على التجريب بشكل مطلق لارتباطه بالتركيبات اللغوية في النص، وهي تركيبات ذات أشكال وصيغ لانهائية.	3 - مفتوح على التجريب بحدود واشتراطات على وزنيات أخرى تنطلق من صيغة المتحرك والساكن، بحيث يمكن اشتجار وافتراع بحور جديدة، بتفعيلات جديدة بالتغيير في الأسباب والأوتاد بالزيادة أو النقصان.
4 - غير محسوس إلا بدرجات صوتية محددة، لأنه غير منتظم.	4 - محسوس وملموس بشكل مباشر، سواء في انتظامه أو عدم انتظامه، في تنوعه، أو في مؤالفته بين بحور مختلفة.
5 - يعطي محفزات للكتابة شرط حضور الكثافة اللغوية.	5 - يعطي محفزات جمالية في استثارة المبدع صوب الكتابة الشعرية شرط أن تندرج القصيدة في بحر عروضي.
6 - يؤثر في طريقة التركيب، والبنية النحوية من جهة التقديم والتأخير، ويفقد خاصية حضور الضرورة الشعرية.	6 - يؤثر في لغة النص، خاصة في البنية الصرفية للكلمات عبر
7 - يكمن تأثيره في تنوع وحضور مستويات متعددة مركبة للغة، وتكرار ظواهر صوتية وأسلوبية في النص.	
8 - يمثل البنية الإيقاعية الكلية للنص.	

الوزن	الإيقاع
الضرورة الشعرية، كما يؤثر في اختيار كلمات محددة تتسق والنظام الوزني.	9 - يجعل فن الشعر مفتوحاً لاستيعاب أية تجربة كتابية، وأمام أي ناثر أو كاتب.
7 - ما لم يرتبط بكثافة لغوية في البنية الكلية للنص، يصبح وجوده بلا أثر.	10 - قد يعتمد الفوضى واللانظام في تركيبه وصياغته.
8 - يحفظ على فن الشعر صعوبته النسقية.	11 - يعتمد على التكرار واللاتكرار، والتجاور، والتزامن.
9 - يمثل جزءاً من إيقاع النص.	12 - قد يتأثر سلباً إذا تحول إلى الشفاهي الإنشادي لحظة الإلقاء.
10 - يعتمد النظام والترتيب.	13 - يمكن التحكم فيه على أية درجة صاخبة أو مخفتة، متماسكة أو هشة تبعاً للنسق النصي.
11 - يعتمد على التكرار والتتالي والتعاقب.	14 - يتأثر - ويستثمر - بالمنجزات الإيقاعية في الفنون الأخرى كالتشكيل البصري، أو التزامن والمونتاج واللقطة (سينمائياً) أو التموج السيمفوني موسيقياً.
12 - لا يتأثر سلباً إذا تحول إلى شفاهيته وإنشاده لحظة الإلقاء.	
13 - يمكن تخفيته بالتحول من درجة الإبداع التركيبي إلى درجة النظم.	
14 - لا يقبل التأثر بأنماط وزنية أخرى.	

هذه في رأينا أبرز الفوارق بين الوزن والإيقاع، وهي فوارق كما نرى تستجيب لحاجات وتحولات الشعرية العربية، وهي أيضاً لا تغض على الإطلاق ولا تنقص من قيمة «الوزن»، فللوزن حضوره ووجوده وتأثيره في

النسق النصي إذا ما جاورته عناصر لغوية تركيبية مكثفة في إبداع النص، بيد أن محدوديته ترتبط بوجوده التفعيلي، بالحركات والسكنات، وهي صيغة وزنية قد تفضي إلى التكرار، وإلى الرتابة من كثرة النسج عليها، كذلك هو جزء من الإيقاع الكلي للنص.

بيد أن العروض لم يعد ملائماً لحركة الحياة، وعصر ما بعد الحداثة، في هذه الصيغة العروضية التي تعتمد زمنياً على الحركات والسكنات بهذا الأسلوب البدائي المبسط الذي يختزل الزمن الايقاعي في أوتاد وأسباب وفواصل، وعلى الرغم من طواعية العروض وانتظامه، وتعبيره عن الحالة الموسيقية لأصوات اللغة العربية، وعلى الرغم من ضرورته التواصلية التي تلبي حاجات الأذن العربية التي لا يلائمها التجريب أو تعدد الأصوات الإيقاعية، كما يلبي الحالة الاجتماعية الغنائية التطريبية، ويتناسب مع الحالة الذهنية للنقاد المخلصين للبلاغة العربية، فإنه من وجهة التحولات العصرية الحضارية والإنسانية لا يستطيع صياغة ما تتجرد هذه التحولات من إيقاعات متعددة، متجاورة في أصوات النفس المعاصرة الداخلية العميقة وجدلها وصراعها الوجودي الكوني. ومن هنا كان لحضور صيغ إيقاعية أخرى، تتمثل في هذا الإيقاع المفتوح ما يعطي أبعاداً أخرى للشعرية العربية، ويضعها في قلب اللحظة الحضارية الراهنة، ولذلك فإن الإيقاع غير الوزني يمثل الاختيار الحضاري الذي يوائم تجربة قصيدة النثر، ويفتح المجال لاستقصاءات إيقاعية متنوعة. «إن اعتبار البناء الإيقاعي الشرط الكافي والضروري لشرعية القصيدة، معناه أننا نضع شكلاً جاهزاً لتجربة غير جاهزة أي اعتبارنا وزناً ما صالحاً لكل الأزمنة ولكل الحالات ولكل الأشخاص، وذلك يؤدي إلى خلط ما هو جزئي بما هو كلي، وما هو زمني بما هو لا زمني، وما هو تاريخي بما هو غير تاريخي، وهذا يجزئ بنية اللغة التاريخية بوصفها فضاءً شاملاً يستوعب مجمل الإيقاعات الوزنية وغير الوزنية، كما يجزئ الحالة الشعرية التي في اعتمادها

الإيقاع الجاهز، تقع في لاتاريخية تغربها عن لغتها التي يفترض أن تنبثق من هذه الحالة، وإن هذه الثنائية لا يمكن أن يتحملها الشعر الذي هو تعبير عن وحدة كلية بالأشياء وبالعالم»[19].

إننا عندما نتحدث عن افتقار قصيدة النثر لمسألة الوزن لا الإيقاع – تبعاً للاختلاف بين مفهومي الوزن والإيقاع مثلما أوضحنا، ينبغي أن نتكلم على الوظيفة الشعرية والجمالية للوزن أو العروض، وهو ما لم يتطرق إليه أحد من الدارسين تلقاء الإجابة عن لماذا يطالب البعض بوجود الوزن، أو لماذا يعتبر البعض أن قصيدة النثر شعر ناقص لأنها تخلو من الوزن؟ والسؤال هنا: هل هناك وظيفة محددة للوزن العروضي في النص الشعري؟

إن للعروض خارج وظيفته الإيقاعية، وظيفة أخرى تتمثل في كونه يشكل حالة لغوية جديدة في تأثيره على النص الشعري، حيث يؤثر في عدة وجهات لغوية وأسلوبية، تتمثل في:

– التأثير في التركيب الصرفي بالحذف أو بالإضافة (السماء – السما.... إلخ).

– التأثير في بنية الجملة من الوجهة النحوية عبر التقديم والتأخير.

– التأثير الصوتي في الضمائر: ضمير الغائب حركة الإشباع، ضمير المتكلم (إشباع المد) أو حذفه.

– التأثير الدلالي بإضفاء البعد الموسيقي (وربما بطابع نفسي) على النص الشعري.

– التأثير الأسلوبي عبر التكرار النغمي.

– التأثير البنائي في بناء النص الشعري على نمط وزني محدد: وزن واحد، بحران عروضيان، ثلاثة أبحر، أبحر متنوعة، أبحر مركبة وصافية (مع ملاحظة أن

البحر الصافي وحده يتضمن بحراً آخر يجري ضمن دائرته العروضية) المتدارك/ المتقارب، الرجز/ الرمل، الكامل/ الوافر، وبدرجة أو بأخرى (الخبب/ الرجز بعد إجراء زحافات معينة على تفعيلة الرجز مستفعلن – 5 – 5 – – 5 بحذف الرابع الساكن والتزام ذلك حتى نهاية النص) ثم ما يشار إليه بـ (التنعيم لا نعم، لا لا نعم – أو: نعم لا نعم لا لا... إلخ).

كذلك فإن قيمة العروض تتمثل في أنه يعطي الصيغة الملموسة للجملة الشعرية، الصيغة المركبة التي يمكن استشعار اختلافها الإيقاعي وتمييزها عن الصيغ النثرية الأخرى، وهذه الصيغة لا تتأتى سدى بل إن هناك حواراً نشطاً دائماً يدور في ذهن الشاعر بين ما هو عروضي وما هو نحوي حيث تتدافع التراكيب وتنثال، ويبقى الاختيار محكوماً بهذا الحوار، وبالتالي فإن الشاعر – بحكم ذلك – يحاول أن يتوصل لأفضل صيغة شعرية يتميز بها نصه عن النصوص الشعرية السابقة والمعاصرة له.

وهنا تحرم قصيدة النثر نفسها من ميزات استخدام الوزن والعروض، ولكن كيف تعوض ذلك؟

هل هي في حاجة إلى الوزن؟ وكيف ستبدى اختلافها عن قصيدة الشعر التفعيلي أو العمودي؟ هل ستفقد مبرر وجودها وتسميتها وشرطها الجوهري الذي يتمثل في التخلي عن الوزن؟ وكيف يمكن لها أن تفترق إيقاعياً وتتمايز؟ وهل من الضروري وجود الوزن بشكله التقليدي في شعرية عربية حديثة؟ وهل الوزن وحده هو الذي يؤدي في اللغة العربية إلى إنتاج الشعرية؟

إن كل الفنون تتجه للتغيير والتجديد؟ فلماذا لا يتغير الشعر؟ النظام الشعري؟ وسقوط الوزن؟ إن هذه الأمثلة تمثل جوهراً في التحول إلى كتابة القصيدة نثراً.

- 3-3

على الرغم من الأهمية الكبيرة للوزن، فإن اختيار الكتابة خارج هذا الوزن العروضي كان من الأسس الراسخة لتجربة قصيدة النثر، والكتابة عبر الإيقاعات المفتوحة من الاشتراطات الاصطلاحية لهذه القصيدة، حتى مع بداية بزوغها الأولى في الشعر المنثور[20]، وتشير سوزان برنار إلى ذلك حيث تؤكد على أن قصيدة النثر «تنطوي على مبدأ فوضوي وهدام، إذ نشأت من التمرد على قوانين الوزن والعروض، وأحياناً على القوانين العادية للغة»[21].

ويرى أدونيس أن مجلة شعر: «لم تحارب الوزن حين حاربته من حيث إنه وزن، حصراً، بل من حيث رأته استعادة نمطية، ومؤالفة نمطية، ولم تنتصر للنثر، حين انتصرت له، من حيث إنه نثر، حصراً، بل من حيث رأت فيه إمكاناً جديداً للتعبير الشعري، وأنها كانت تدرك في الحالتين أن من الوزن ما يكون نقيضاً للشعر، وأن من النثر ما يكون كذلك نقيضاً للنثر وللشعر في آن... وأنها في ذلك كله أكدت على أن اعتبار قصيدة النثر لاغية لقصيدة الوزن إنما هو موقف شكلاني بحت: عمودية نثرية أخرى. وأن تعريف الشعر بنثريته إنما هو تقليدية نمطية أخرى. وأن الشعر ليس كماً، سواء كان هذا الكم نثراً أو وزناً، وإنما هو كيفية تتجلى حيناً نثراً، وتتجلى حيناً آخر، وزناً»[22].

وهذا الموقف الأدونيسي المتوازن، ينقض التبريرات التي قد تتعرض بشكل سلبي للعروض العربي والأوزان العربية، فالكتابة بالوزن طريقة للتعبير الشعري، لها جمالياتها وأنساقها، وكذلك الأمر بالنسبة للكتابة خارج الوزن، وفي ظل هذا الوعي فإن «الكيفية» التي يشير إليها أدونيس تمثل المرتكز الأساسي في التوجيه الشعري وزناً أم نثراً.

إن قصيدة النثر حين ترفض الوزن، إنما ترفضه كطريقة في التعبير

الإيقاعي، لا تلغيه ولا تحذفه عن الحياة الشعرية العربية، وهي بمثابة نوع من الاختيار الجمالي الشعري، وليست بديلاً عن أشكال أخرى حاضرة أو موروثة[23].

إن قصيدة النثر – وفيما يوضح صلاح فضل بشكل جلي – ترتكز على «تعطيل المفاعل الأساسي في التعبير الشعري وهو الأوزان العروضية، دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخييلية والرمزية، ومن ثم فإن وضعها على الأعراف بين التعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشعرية.. فيما يبقيها في نطاق الشعر – دون أن تغدو نثراً خالصاً – هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم تعويضاً لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذي يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة والتشتت الناجم أساساً عن انفراط العقد الموسيقي، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالي في أنماط التعبير المألوفة. على أنها مع ذلك تظل أسلوباً شديد المرونة والطواعية، والقابلية للتنوع الداخلي في منطقة عريضة من الأشكال المتعددة، يجمعها بها خارج جنة المروق الفادح من شرط الشعر التقليدي، ويقذف بها خارج جنة الموزونات كي تبحث عن مصيرها في نار الفوضى والتجريد»[24].

فقصيدة النثر حالتئذ تنهمك في استيلاد إيقاعاتها الخاصة، بل إن لكل قصيدة متميزة نمط إيقاعي مختلف، وهذه الإيقاعات المتعددة توسع من فضاءات الشعرية العربية، خاصة حين يتولد ثمة انسجام هارموني بين هذه الإيقاعات التي يخلقها هذا المزج الإبداعي بين إيقاعات النثر، وقصد الكتابة الشعرية.

ويشير جودت فخر الدين إلى أن «قصيدة النثر ليست في مجرد العزوف عن بحور الخليل، وإنما هي إيقاع لا يستند بالضرورة إلى تلك البحور. الإيقاع ليس حكراً على الشعر، وإنما للنثر إيقاعه. ولو نظرنا لمسألة الإيقاع نظرة تتجاوز تطبيقه وجعله مرادفاً للوزن، لوجدنا في تراثنا العربي الكثير من النثر

الذي تضاهي قيمته الشعرية ما نجده في أجود الشعر، وذلك يعود إلى إيقاعات له خاصة»[25].

وتؤكد كثير من الكتابات على أن قصيدة النثر تحفل بالإيقاعات والأوزان المتنوعة، لكنها ليست إيقاعات وأوزان عددية كمية، بل إيقاعات كيفية نوعية، فيرى فاضل العزاوي «سواء كانت القصيدة موزونة أو غير موزونة فإنها تتحقق ضمن آلية معينة للتشكل ومنطق خاص به، هذه الآلية وهذا المنطق هما ما يجعلان من القصيدة الحرة أو قصيدة النثر مثلاً نثراً يختلف عن أي نثر آخر، من ذلك النمط الذي نجده في لغة الاقتصاد أو الخبر الصحافي، حيث نكتشف أن القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر تمتلكان هما أيضاً أوزانهما الخاصة بهما، وإن كانت هذه الأوزان غير عددية كما في قصيدة النظم... إن الإيقاع الذي يرتبط بالوزن العددي (وهو عامل خارجي موجود قبل القصيدة ومكرر يتحقق في القصيدة النثرية) الحرة وقصيدة النثر بطريقة داخلية، أي أن لكل نص موسيقاه وإيقاعه، فضلاً عن إيقاع الجمل وعلاقاتها وارتباطاتها ببعضها، ولكن أيضاً وقفاتها، وهكذا فإن القصيدة النثرية الناجحة حتى على المستوى الإيقاعي ليست أقل صعوبة من قصيدة الوزن التي يكفي الالتزام فيها بالتفعيلة حتى تكون موسيقاها جاهزة... ففي مقابل الإيقاع الأحادي الذي يظل يتكرر داخل القصيدة العمودية، فإن الإيقاع الذي تقدمه القصيدة الحرة هو أقرب إلى الموسيقى السيمفونية التي تمتلك إيقاعات متعددة وانتقالات صوتية من مستوى إلى آخر (الهبوط، الارتفاع) ضمن العلاقات التأليفية للعمل كله»[26].

ويقترح محيي الدين اللاذقاني في توصيفه لقصيدة النثر بأنها هي قصيدة: الشعر الحر، يقترح مصطلح المناغمة Rythmization وهو يرى أن «الوزن تشكيل واحد له طول محدد، وأنغام محفوظة، أما الإيقاع فمجموعة

من التشكيلات المتداخلة التي تتغير بتغير المناخ النفسي، وفي هذا التغير الذي يثور على كل الأطر، سر الخصوصية، فالألفاظ بتناسقها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة، هي التي تخلق الإيقاع الداخلي الذي يشبه الصدى البعيد، ولابد أن تكون لذلك الإيقاع خصائص الصدى، فهو ينبع من النفس، ويصطدم بالعالم الخارجي فيعود محملاً بشحنة إضافية تحمل صفاته الأولى بتركيب جديد»[27].

هكذا فإن كثيراً من الإشارات تؤكد على وجود الإيقاع، وتنوعه في قصيدة النثر، لكن أياً من الدارسين لم يقدم كشفاً لهذا الإيقاع، يجعله ملموساً ومنتظماً في بنية نسقية إيقاعية واضحة[28].



3-4 -

إن البديل الإيقاعي للعروض والأوزان الذي تقدمه قصيدة النثر يتمثل في تنوع الإيقاع، وهذا التنوع يُرى عبر صيغتين، تجعلان الإيقاع ملموساً بدرجة أو بأخرى:

- صيغة لغوية.
- وصيغة فنية.

في الصيغة اللغوية يتجلى الإيقاع عبر مقاطع اللغة، وصوتياتها من خلال الحروف والكلمات، وتكرار أصوات معينة ما بين المجهور والمهموس، والشديد والرخو، أو كلمات محددة داخل النص الشعري. كما تتمثل في استثمار البنية النحوية والصرفية في النظام اللغوي، عبر تكرار صيغ نحوية وصرفية معينة، كتكرار الفعل، أو الاسم، أو الصفة، أو صيغ المبالغة أو اسم التفضيل أو اسم الزمان أو المكان على سبيل المثال. وتكرار تراكيب صرفية محددة، أو ما يمكن تسميته بـ «بنية الكلمة» أي تكرار كلمات على وزن صرفي

واحد، مثل: «قناديل، عصافير، سنبلة، قنبلة» وتكرار جملة ذات أبعاد نحوية متساوية.

– ومن الصيغة الفنية:

السجع والجناس، والتضاد، والازدواج، وإيقاع الصورة الشعرية، والإيقاع النفسي للنص، والتوزيع الطباعي لشكل الصفحة الشعرية، وتكرار اللوازم النصية: «فقط، ربما، في حين، حينما، حيث،... إلخ» والتحول عبر استخدام الأفعال في نهايات النصوص، والجمل الاعتراضية، والعطف غير المتوقع، وإيقاع السرد، وإيقاع الوصف، وإيقاع الحوار، وإيقاع الأجواء (أجواء النص) أسطورية، صحراوية، غرائبية، عاطفية، وجدانية، فلسفية، تأملية، وجودية، موتية... إلخ.

إن هاتين الصيغتين بما تكتنزانه من صور لانهائية خاصة في الجانب الفني، يحققان قدراً كبيراً من اتساع رقعة الإيقاعية داخل النص.

من هاتين الصيغتين تتولد إيقاعات متعددة، وهو الأمر الذي تعتمد عليه قصيدة النثر في حضورها وتجليها. وهو ما جعلها تنحي جانباً استخدام أية أوزان أو عروض في توجهها الشعري الجمالي على اعتبار أن ترتيب كلام ما على النسق العروضي لا يعني أنه أصبح فناً شعرياً، ومن هنا فإننا نرى أن البحث عن إيقاع عروضي عبر الحركات والسكنات في قصيدة النثر نوع من العبث المنهجي لعدة اعتبارات:

1 – إن منتج قصيدة النثر لا يقصد إلى الوزان الشعري في كتابة قصيدته، ولا يعده أساساً من أسس تجربته.

2 – إن العبارات أو الجمل التي تجيء موزونة أحياناً في قصيدة النثر بشكل عرضي، طارئ، غير مقصود، وهذا لا يمثل بأية حال من الأحوال سمة وزنية أو إيقاعية.

3 – إن تكرار المقاطع الصوتية بشكل ما منتظم في قصيدة النثر لا يعني أن الشاعر يقصد إلى ذلك، بل يعني أن ثمة انسجاماً نفسياً في مشهد ما من مشاهد النص.

4 – منتج قصيدة النثر لا يهمه بأي حال من الأحوال أن تكون قصيدته موزونة أو موقعة عروضياً، أو محتفظة بهارمونية صوتية، ولذا فهو يشتغل دائماً على ما ينمي الصورة المشهدية لقصيدته، وما يستوعب همومه اليومية وتفاصيله الصغيرة.

على أن ذلك لا يمنع من الاشتغال على الإيقاعات في قصيدة النثر عبر الصيغتين المشار إليهما سابقاً، فلا يمكن للإيقاع أن يتولد من لغة هشة مسطحة، بل ينتج عن اللغة الكثيفة المعمقة التي تتعدد فيها طبقات الصوت وطبقات المعنى، فالنصوص السطحية في قصيدة النثر قد تحيل بعض نماذجها إلى مشهدية ما أو إلى حالة شعرية معينة، أو إلى موقف معين. لكن هذه الإحالات تفقد كثيراً من مصداقيتها أو رسالتها التوصيلية ما لم تتسم بهذه اللغة العميقة التي يتولد عنها الإيقاع.. كلما زادت درجة الكثافة كلما نصعت وتجلت درجات الإيقاع. وهنا يتحول الإيقاع إلى قيمة معيارية جمالية لا إلى مجرد إطار وزني، ويؤدي فاعليته بأقصى طاقة ممكنة، والإيقاع يمنحنا ما يسميه باشلار بـ «مضاعفة الجدلية الزمنية» «فأن تكون شاعراً معناه مضاعفة الجدلية الزمنية، معناه، رفض التواصل السهل للإحساس والاستنتاج، معناه رفض الراحة الانهدامية لتقبل الراحة المتموجة، الحياة النفسية المتموجة»[29].

ويحدد باشلار كذلك الوظيفة الإيقاعية في النص حيث يرى أن «الإيقاع هو الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات المتنوعة جداً ولحفظها. فهو أساس الدينامية الحية والدينامية النفسانية. ويمكن للإيقاع – وليس للأنشودة الشديدة التركيب – أن يقدم العلامات الحقيقية لفلسفة جدلية للزمن»[30].

وفي نماذج قصيدة النثر عبر تحولاتها المختلفة، ما يبين بجلاء وجود الإيقاع لكن حضوره الحقيقي يتجوهر في توظيف العناصر اللغوية، والفنية، وهو يتجلى بشكل بيّن فيما يمكن تسميته بالإيقاع الأسلوبي، وهو ما سنحدد بعض خواصه عند قراءة بعض النماذج التطبيقية في الفصول التالية.

إن إشكالية الإيقاع، تظل من الإشكاليات الأساسية في قصيدة النثر، وتحديد الإمكانات الإيقاعية لهذه القصيدة رهين بقراءة نماذجها ونصوصها، واستيلاد ما تكنه من إيقاعات، والكشف عن مدى قابليتها للحضور، والانتظام، والتطور.



إشـــارات

(1) انظر في ذلك دراسة بول شاؤول: مقدمة في قصيدة النثر العربية، (راجع بول شاؤول: في قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، المجلد 16 العدد الأول صيف 1997، ص ص 147–162). ودراسة كمال أبو ديب: اللحظة الراهنة للشعر: شعر اللحظة الراهنة، مجلة فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996م، ص ص 9–33.

(2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى 1992م، ص 233.

(3) تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 78.

(4) السابق، ص 80.

(5) (سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 36 وما بعدها) 15 – سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا الراهن، ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م، وانظر: أدونيس: «في قصيدة النثر» مجلة: شعر، بيروت، العدد 14 – ربيع 1960م.

(6) تنوعت استقصاءات قصيدة النثر، ولم تلتزم بالشروط البرنارية حتى في كتابات الرواد أنفسهم، التي جاءت في بنى طويلة أحياناً مثل: «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» لأنسي الحاج،

ومطولات أدونيس في «مفرد بصيغة الجمع» و«قبر من أجل نيويورك» مثلاً، كما أن هناك اتجاهات كثيرة في هذه القصيدة تناقض الشروط البرنارية. انظر: دراسة بول شاؤول: مقدمة في قصيدة النثر العربية (سابق).

(7) في حوار مع أدونيس نشره الناقد منير العكش في كتابه: «أسئلة الشعر»، انظر: منير العكش: أسئلة الشعر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1979م، ص ص 134-135.

ويقول أنسي الحاج:

«كنت أعبر عن نفسي بصورة تلقائية من خلال هذا الشكل الشعري، وأنا ماأزال على مقاعد الدرس، فقد كنت أرتاح فيه وأجد نفسي من خلاله. وخلافاً لما قد يظنه بعض النقاد ففي نفسي إيقاعات عديدة تتناوب بين الشكل الغامض والشكل الأكثر وضوحاً. وهذه الإيقاعات لم أكن أجد لها موقعاً يتناسب حقيقة مع نفسيتي وتفكيري في الإيقاعات العربية التقليدية. وهنا عليّ أن أوضح أن هذا الاستنتاج لم يأت من خلال تجربتي وممارستي للإيقاعات التقليدية، وإنما جاء من خلال دراستي أولاً وقراءتي للشعر العربي. أنا أحب الإيقاع و لم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها إيقاع، بل وأكثر من ذلك يمكنني القول إن قصائدي تتوافر على الوزن». نوري الجراح: شهادة أنسي الحاج بمجلة نزوى، سلطنة عمان، العدد 29 يناير 2002م، ص ص 38-46، المقتبس: ص 40.

(8) مثلت أعمال هؤلاء الشعراء المرتكزات الجمالية النموذجية لدى شعراء الأجيال التالية.

(9) يحدد د. صلاح فضل خمس درجات متراكبة في سلم الدرجات الشعرية كالتالي:

1 - درجة الإيقاع. 2 - درجة النحوية. 3 - درجة الكثافة. - درجة التشتت. 5 - درجة التجريد.

راجع: د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، سلسلة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس 1996م، ص 34.

(10) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة 1984، ص 45.

(11) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة العربية للدراسات والأبحاث والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1986م، ص 13.

(12) د. عبدالرحيم مراشدة: أمينة العدوان وقصيدة النثر، ص ص 93-106، والمقتبس ص 97.

(13) محمد العباس: ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النثر - المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ص 119.

(14) من الآراء الملفتة التي تبين أهمية الوزن ما يذكره: مصطفى صادق الرافعي في مقالته: «في حقيقة الشعر»: «ليس يحتاج ذلك التمثيل الذي عرفت في تمام تصويره إلى الوزن لولا أن

الوزن ألحان تساعد المعنى الشعري في تهيئة النشاط للنفس، حتى ليخيل إليك إذا أنشدت أن آخر ينشد معك. فالوزن بهذا الاعتبار كأنه لون جديد في التصوير الشعري، بل هو للنفس عند صورة الشعر أشبه شيء بالنور الذي يتألف فيه ماء الصورة ويتلألأ رونقها فهو يكشف عن تمام حسنها. كما يكشف الضوء من الغمامة عن صفاء مزنها» ص 34.

(15) ليس من هدف البحث هنا تقديم قراءة للعروض العربي، أو تقديم دراسات عن الوزن والبحور الشعرية، لكن الهدف هنا يتمثل في الإشارة إلى بعض القيم الإيقاعية في قصيدة النثر بشكل نظري. وقد قدم يوسف حامد جابر في كتابه: قضايا الإبداع في قصيدة النثر فصلاً عن الإيقاع في قصيدة النثر، لكنه اعتمد فيه على دراسة النبر في قصيدة النثر ودراسة المقاطع الطويلة والقصيرة، لكنه لم يتوصل إلى وجود إيقاع منتظم معتبراً أن «فعالية النبر في أساسها ليست فاعلية تنظيمية وإنما فاعلية تعبيرية ترتبط بالمعنى والتجربة النفسية الانفعالية والتعبير اللغوي» (ص ص 260-261) كما درس إيقاع الجملة، وما سماه بإيقاع التمايز وإيقاع التواصل، (الصفحات 287-304) وهي كلها تعزى في التحليل الأخير إلى تكرار بعض الظواهر الصوتية والأسلوبية في قصيدة النثر، ولا تمثل إيقاعاً منتظماً يمكن أن يشكل أساساً إيقاعياً لتجربة قصيدة النثر.

(16) يتجلى هذا الجمود والرتابة في أوضح صورها في نظم بعض علوم اللغة، والفقه، والتاريخ، كألفية ابن مالك مثلاً في علم النحو، كما تتجلى في العبارات النثرية التي تأتي موزونة مصادفة، حيث يتحول فيها الوزن هنا إلى وزن مجاني لا قيمة له.. ويمكن عبر هذا السياق الحديث عن الإيقاع النفسي، والدلالي للقصيدة، وإيقاع الصورة، وإيقاع المشهد... إلخ.

(17) د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 36.

(18) سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، 1993م، ص 137، ويشير البحراوي إلى أن قانون الصراع في بنية الإيقاع الشعري هو الذي يزيد كم المعلومات الشعرية، ويزيد قيمة التوتر التي هي أساس الشعر، والوعي بهذا القانون يمكن الشاعر أن يكشف للنفس عن كل ما هو جوهري وعظيم سام وجليل حقيقي، كما يلفت إلى أن الإيقاع ليس إشارة بسيطة، بل هو نظام إشاري مركب ومعقد، مكون من العديد من الإشارات، راجع الصفحات 131-137 والدراسة الشيقة التي قدمها البحراوي في هذا السياق في القسم الثاني من الكتاب بعنوان: «نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي» ص ص 97-144.

(19) بول شاؤول: «مقدمة في قصيدة النثر العربية» مجلة فصول، المجلد 16، العدد الأول، صيف 1997م، ص ص 147-162.

(20) اعتبر دعاة تجديد الشعر العربي في أغلب كتاباتهم أن الوزن والعروض يمثلان العقبة الرئيسية حيال تجديد الشعر العربي، وقد بدأت الإشارات إلى ذلك مقالات مبكرة لإبراهيم اليازجي، وأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، وعباس محمود العقاد، يقول جبران مثلاً في مقالة

بعنوان: «لكم لغتكم ولي لغتي»: «لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، ولي منها جدول يتسارع مترنماً نحو الشاطئ، فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله، أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه» انظر: منيف موسى: الديوان النثري، ص ص 91-94.

وانظر مقالة عباس محمود العقاد: الطبع والتقليد في الشعر العصري (ص ص 43-57) ويتفق فيها مع خليل مطران حول الشعر العصري، كما يشير فيها إلى قيود الوزن:

«ولا مكان للريب في أن القيود الصناعية التي أشرنا إليها ستجري عليها أحكام التغيير والتنقيح، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه وقرأ الشعر الغربي، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة، والمقاصد المختلفة وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية»، السابق ص ص47-48.

(21) سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 34.

(22) أدونيس: زمن الشعر ص 265.

(23) (القول بأن الوزن يحد من التجربة الشعرية أمر مردود عليه من نقطتين: الأولى: إن الوزن لم يقفل عائقاً حيال التجربتين العمودية والتفعيلية في إنتاج إبداع شعري متميز وخلّاق. والثانية: أن الشاعر المبدع لا تقف أمامه أية حدود وزنية).

(24) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 433.

(25) جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط 1995م، ص 41.

(26) فاضل العزاوي: بعيداً داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى 1994م، ص 101-102.

(27) محيي الدين اللاذقاني: القصيدة الحرة: معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، المجلد 16، العدد الأول صيف 1997م، ص ص 39-48، والمقتبس ص 45.

(28) (لا يهدف البحث هنا إلى دراسة الإيقاع في قصيدة النثر، لأن هذا الأمر يحتاج إلى دراسات مطولة، لكن نكتفي هنا ببيان المشكلة الإيقاعية فيما يتعلق بمفاهيم المصطلح: قصيدة النثر).

(29) باشلار: جدلية الزمن ص ص 147-148.

(30) السابق، ص 151.

* * *

التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة

سعد الدين كليب

يشكل شعر عمر أبي ريشة علامة شعرية فارقة، في النصف الأول من القرن العشرين. سواء أكان ذلك على المستوى اللغوي والأسلوبي، أم كان على المستوى الفني والجمالي فقد تمكن أبو ريشة من إنتاج نص شعري متمايز، بدرجة عالية، عن النمطية الأسلوبية السائدة ؛ من دون أن يدخل في قطيعة فنية أو جمالية مع أشكالها البلاغية، بل إن هذه الأشكال هي التي تؤسس للنص الشعري، عند أبي ريشة، وهي التي تحدد أيضاً طريقة وعيه الجمالي، أو تعبر عنها، في علاقته بمختلف الظواهر المادية والروحية. وهو ما يجعل منه أنموذجاً كلاسيكياً جديداً، بالرغم من بعض الملامح الرومانتيجية والتجديدية، في شعره. حتى يصح القول إن أبا ريشة يتربع على قمة الكلاسيكية الجديدة، في سورية[1].

لقد سعى أبو ريشة إلى وعد العالم جمالياً من منظور المحاكاة، وحاول أن يعيد إنتاجه فنياً من منظور المقاربة، وأسلوبياً من منظور الاقتصاد اللغوي، وموضوعاتياً من منظور الاستقلال الذاتي للموضوعات والأغراض أو ما سُمي بوحدة الموضوع. كل ذلك من خلال نكهة وجدانية بادية، الأمر الذي ينزع عن نصه الشعري سمة التقليدية. وإن يكن ذلك لا ينفي تلامحها أو ضغطها

أحياناً، في بعض القصائد تعبيراً أو تصويراً أو تفكيراً. وهو ما كان أبو ريشة يحاول الهرب منه بشكل واعٍ، ولاسيما أنه كان قد تتلمذ، في بواكيره الأولى، لعدد من الأساتيذ المغرمين بالألاعيب البيانية، في الشعر، حتى سئم «هذا الشعر وهذه الزمرة من الشعراء»[2]، وراح ينادي بتحطيمهم سواء أكانوا من القدامى أم كانوا من المحدثين[3].

إن النزعة الجمالية للكلاسيكية الجديدة، لم توقع أبا ريشة في التقليدية، كما أوقعت سواء من الشعراء الذين اختلط عليهم الفرق بين التقليد والمحاكاة، وبين الخطابة والشعر، وبين الوعي الجمالي والوعي الأخلاقي أو السياسي، وذلك من مثل محمد البزم وعمر يحيى وزكي قنصل... إلخ. وعلى الرغم من أن الكلاسيكية الجديدة هي الأكثر تلبساً بالتقليدية من سواها من التيارات والمدارس الأدبية، لأسباب تتعلق بالأقدمية التاريخية من جهة، وبالطبيعة المذهبية من جهة أخرى، فإن التيارات الأخرى، حتى الحداثية منها، لا تنجو بالضرورة من التقليدية، على اعتبار أن هذه هي جملة المعايير الشكلية والوحدات الأسلوبية والتقويمات الجمالية المتداولة والمنتجة بمعزل عن الذات والتجربة في آنٍ معاً. حيث تغدو هذه العناصر، من معايير ووحدات وتقويمات، أشبه بالنص المجرد الذي لا يحتاج إلى طاقة إبداعية خاصة، كي يتحول إلى نص لغوي قائم بذاته. غير أنه نص لا يرتقي فوق درجة الصفر في الكتابة. فالنص التقليدي، بهذا المعنى، هو نص صُفري، يمكن إنتاجه آلياً، من خلال المعرفة الأولية بتلك العناصر المتداولة. ويخيّل إلينا أن مثل هذا النص لا يستعلي، في النتاج الأدبي، إلا حين تستنفد الأشكال أو تنفصل عن مضمونها أو تنفصل الأشكال والمضمونات معاً عن الحاجات الجمالية - الاجتماعية المستجدة. ويبقى أن التقليدية نزعة شكلية، في المقام الأول، على حين أن الكلاسيكية الجديدة نزعة جمالية تستند إلى مجموعة من القيم العقلية والعاطفية والأخلاقية والأسلوبية المتكاملة ذاتياً.

في القيمة والشعر:

إن هذه الدراسة لا تهدف إلى استجلاء الملامح الكلاسيكية الجديدة، في شعر أبي ريشة، وإن أشارت إليها عرضاً، بل تهدف إلى تبيان القيمة الجمالية المحوية، في هذا الشعر والأشكال التي تبدّت بها، والحقول التي توزعت عليها، وهو ما يسهم في وعي التجربة الشعرية عند أبي ريشة عامة. فمن المعلوم أن استعلاء هذه القيمة أو تلك، في نتاج فني ما، يدلل على طبيعة روحية محددة، في التعامل الفني مع الظواهر المادية والروحية على السواء؛ ويدلل من جهة ثانية على نوعية الحاجات الاجتماعية الملحة؛ كما يدلل من جهة أخرى على التصورات الفكرية أو الأيديولوجية المهيمنة على الذات الفردية أو المجتمعية أو كليهما معاً. مما يؤكد أن للقيمة الجمالية مستوى معرفياً، يصعب إغفاله أو التغاضي عنه[4].

وعلى الرغم من أنه يندر أن يلتزم الشاعر، والفنان عامة، بقيمة جمالية معينة، فإنه يندر في المقابل، أن لا ترتقع هذه القيمة أو تلك، إلى مستوى القيمة المحورية، في مجمل النتاج الشعري أو في هذه المرحلة أو تلك من مراحله المختلفة. من دون أن يؤدي ذلك إلى غياب القيم الأخرى، سواء أكان ذلك في الرؤية والرؤيا أم في الصورة والدلالة. وبالاستناد إلى القيمة المحورية، يمكن تصنيف هذا النتاج الشعري أو ذلك بأنه شعر البطولة أو العذاب أو الجمال أو شعر السمو، كما هي الحال عند أبي ريشة.

لقد تصدّر السمو شعوراً وقيمة ومفهوماً لائحة القيم الجمالية، في شعر أبي ريشة، بحيث يصح التوكيد أن منظومة القيم الإيجابية، في هذا الشعر، لا يمكن دراستها من دون مفهوم السامي؛ وفي المقابل فإن منظومة القيم السلبية لا تتوضح معالمها من دون مقارنتها بهذا المفهوم. أي أن أبا ريشة في وعيه العالم جمالياً، ينطلق من قيمة محورية محددة، مما يجعل من ذلك العالم محاكى

ومحكوماً عليه، من منظور تلك القيمة، في الدرجة الأولى. إن مختلف الظواهر المادية والروحية يتم إنتاجها فنياً، من هذا المنظور، فتبدو متسامية متعالية أو منحطة متسفلة. وعلى الرغم من أنه يصعب القول إن النص الشعري، عند أبي ريشة، يقوم جمالياً وبنيوياً على الصراع بين قطبين اثنين، قطب السمو وقطب التفاهة، فإن هذا لا يمنع من التوكيد أن ثمة عدداً من النصوص الشعرية، وفي مقدمتها قصيدة «نسر»(5)، قد قامت أساساً على الصراع بين ذينك القطبين. إن بناء النص الشعري على أساس درامي ينتمي إلى مرحلة غير المرحلة التي تكوّن فيها أبو ريشة، وهي مرحلة الحداثة الشعرية. ولهذا فإن قطب السمو غالباً ما يستعلي، في النص، بشكل غنائي، مهمشاً القطب الآخر، حتى لو احتل هذا القطب المساحة الكبرى من النص. ومن هذا الباب يدخل النص الشعري، عند أبي ريشة، في شعر السمو موقفاً جمالياً وتعبيراً فنياً. وقد لا يبالغ المرء في القول إنه ليس ثمة شاعر، في الشعر العربي الحديث، أولى هذه القيمة من الاهتمام ما قد أولاها إياه أبو ريشة.

في نظرية السامي:

وقبل المضي في تبيان التبديات والدلالات النصية للسمو، نجد لزاماً علينا تحديده وتوضيح علائقه وتداخلاته. ولاسيما أن ثمة نوعاً من الترادف اللغوي والاصطلاحي بين السامي والجليل كما أن ثمة نوعاً من التعالق القيمي بينه وبين كل من البطولي والجميل.

يتحدد مفهوم السامي بالعظمة المادية أو الروحية التي تتطلب منا جهداً إدراكياً غير عادي، أو تتطلب إعمال قدر عالٍ نسبياً من الملكات الذهنية والنفسية، من أجل استيعابها الجمالي، من دون الإحساس بالعجز أو القصور تجاهها، علاوة على استعلاء مشاعر الحماسة والتبجيل لها، في أثناء عملية الاستيعاب، وفي تقويمها النهائي(6). وهو ما يفترض الامتلاء النفسي بالظاهرة التي يشملها مفهوم السامي.

إن هذا التحديد يخلو، كما هو ملحوظ، من الإشارة إلى مشاعر الرهبة أو القلق أو القهر، التي قد تنبعث أمام بعض الظواهر المادية أو الروحية، مما يدخل في مفهوم الجليل، بمعنى أن الجليل قاهر أو مقلق، بالإضافة إلى صفات العظمة الذاتية فيه. أو لنقل؛ إن كانت تجربة الجلال يمكن تلخيصها بكلمتين يتشابه وقعهما في اللغة الإنكليزية، وهما: المبجل AWFUL والرهيب[7] AWEFUL. فإن تجربة السمو تتحدد بالتبجيل وحسب، من دون بروز مشاعر الرهبة أو القلق. صحيح أن التبجيل ينطوي على قدر من الرهبة، أو الأدق: المهابة، غير أنه قدر محدود أو ممتلك ومسيطر عليه. وليس الأمر كذلك في تجربة الجلال التي يصعب فيها التغلب على تلك المشاعر. وبهذا فإن ثمة فرقاً في الدرجة لا في النوع بين السامي والجليل. ولكنه فرق لا ينبغي إغفاله، في التمييز بينهما، فليس كل سام جليلاً، في حين أن الجليل سام بالضرورة. تماماً كما نلحظ بين اللطيف والجميل، حيث ينضوي الأول تحت الثاني، من دون أن يستنفده.

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى أن ثمة تعالقاً أو تداخلاً بين السامي والجميل، في بعض الظواهر والتجارب، وبين السامي والبطولي كذلك. أما التعالق الأول فيرجع إلى اشتراك المفهومين بمشاعر الحماسة التي تفترض نسبة كبرى من الانجذاب، وهو ما يحدث عادة أمام الجمال. ويرجع التعالق الثاني إلى الاشتراك بمشاعر التبجل، ولكن مع بروز صفة الصدام والصراع في البطولي، وبروز صفة التطامن في الجميل، مما لا نلمسه في السامي الذي يفترض العلو من جهة، والهيمنة من جهة أخرى. وعلى هذا فإن مفهوم السامي يتقاطع مع عدد من المفاهيم كما يشتمل على عدد كبير من الظواهر والأشياء والأفعال والأفكار بمختلف طبائعها المادية والروحية والاجتماعية والفنية.

تجليات السامي في شعر أبي ريشة:

1 – في الموقف والرؤية:

أشرنا سابقاً إلى أن أبا ريشة قد أولى قيمة السمو من الاهتمام ما لا نجده عند سواه، في الشعر العربي الحديث، بتياراته المختلفة، من كلاسيكية ورومانتيكية ورمزية وواقعية وحداثية عموماً. ولم يظهر الاهتمام أيضاً في جانب دون آخر. بل ظهر في مختلف الجوانب والحقول بشكل دال، ولافت للنظر في دلالاته وهو ما تم الإلماح إليه أو الوقوف عنده، في بعض الدراسات التي تناولت شعر الشاعر[8]. ولكن ليس من منظور علم الجمال، وإن استخدمت بعضاً من مصطلحاته، وإنما من المنظور الوصفي الذي يقرر وجود الظاهرة، ولا يدخل في تحليل أبعادها الجمالية ومستوياتها الدلالية. وذلك كأن يقول سامي الدهان في أبي ريشة: «وقلبه ما كان ينبض إلا للجمال والجلال: لجمال الطبيعة والمرأة وجلال التاريخ والبطولة، فسال هذا وهذا في شعره أناشيد في رسم الألوان والطلال والأشباح»[9]؛ أو يقول في موضع آخر: «والشاعر في عواطفه يقف من عل حال المرأة كما يقف من الحياة، في كبرياء، وإباء، وشموخ»[10]. ويقول محمد إسماعيل دندي: «لا نبالغ إذا قلنا إن شعر أبي ريشة مدرسة في تعليم الكبرياء، وعزة النفس، وحب المجد، وعشق المروءة والمعالي»[11]. بل حتى محمود منقذ الهاشمي الذي تفوح من دراسته لشاعر الشاعر، رائحة الخصومة الشخصية، لا يستطيع أن ينفي مشاعر الكبرياء عنه، وإن يكن يرى فيها نوعاً من العنجهية[12].

يتبدى السامي، في التجربة الشعرية عند أبي ريشة، على صعيد الموقف الجمالي والتعبير الفني معاً، بما يحيلان عليه من مستويات متعددة، في الشعور والقيمة والدلالة... إلخ، ولعله يصح التوكيد أن المتعة – أو اللذة – الجمالية التي تقترحها هذه التجربة، أمام المتلقي، هي متعة الزهو أو التعالي الذاتي. ولا علاقة لهذه المتعة بالنرجسية، في المصطلح النفسي، وإنما تعني الإحساس

بالتملك العاطفي والمعرفي للموقف، مع إمكان تجاوزه والتغلب عليه، بحيث تبدو الذات هي الطرف الأقوى في المعادلة. إن متعة الزهو هي نوع من التعزيز الذاتي – لا التعزيز النرجسي – في العلاقة بمختلف المواقف الفردية والاجتماعية. ويصف الشاعر هذه المتعة بقوله:

زهــــوةٌ في تــواضــــع، وإبـــاء في خـضــوعٍ، ورقـة في عناد[458]

ومن ذلك فقد كثرت إشارات الدارسين، لشعر أبي ريشة، إلى المفردات الدالة على الكبر والعزة والشموخ... إلخ. مما يدخل في حقل السامي ومتعته الجمالية. وحقيقة الأمر أن هذا الحقل يؤسس لمفهوم الإنسان، كما تعيه الذات الشعرية في هذا الشعر؛ بمعنى أن المنظومة القيمية – الجمالية والأخلاقية خاصة – التي ترسم صورة الإنسان، في هذا الشعر، مبنية أساساً على حقل السامي بدلالاته المختلفة والمتنوعة:

لستَ تستطيع أن تكون إلهاً فإن اسطعت فلتكن إنساناً[473]

فعلى الرغم من نفي الاستطاعة عن أن يكون المرء إلهاً، فإن ثمة نوعاً من إثبات المحاولة من جهة، وإثبات الرغبة الحادة في السمو من جهة أخرى. ومن دون ذلك لن يتمكن المرء من أن يكون إنساناً. فالسمو يدخل في تحديد المثل الأعلى للإنسانية. وكل إخلال به هو إخلال بهذا المثل، وسقوط، بدرجة ما، في التسفل والابتذال والعبودية:

كـاجْـراو.. لـولا العـجـز والحـرمـان مـا كـان الجبان[117]

فالسمو الإنساني يفترض الإمكانية في الاحتياز والترك معاً. وهو ما ينفي العجز والحرمان اللذين يعنيان الوقوع في أسر التفاهة. وقد يبدو أن التسامي أو التصعيد SUBLIMATION يرتبط بالسمو الإنساني، كما هو في شعر أبي ريشة، ولكن هذا الشعر يؤكد أن التعبير عن الجوهر الإنساني هو السمو، سواء أكان الأمر متعلقاً بما هو روحي أم بما هو شهوي لذّوي. وكأن السمو هو فعالية نفسية وروحية اقتحامية، بخلاف التسامي، بالمصطلح النفسي، الذي هو

فعالية نفسية دفاعية أو «آلية دفاع عن آليات الأنا»(13). ولأن السمو على ذلك النحو من التعبير عن الجوهر الإنساني، فلم يكن من الغرابة أن تكثر مفردات الجسد الأنثوي، في هذا الشعر، بالقدر الذي تكثر فيه مفردات الحقل القيمي. ولعل قصيدة «معبد كاجراو» تكون من أوضح الأمثلة على الحضور الكثيف لذينك الحقلين الدلاليين، من دون الوقوع في التناقض:

كاجْراو هل من حرمة لك عند رائيها، تُصان
كم زائر أدمى فؤادك ما أسرَّ وما أبان
أخفى الرضى وتظاهرت بالسخط، عيناه اللتان...
تتحرّيان وتنهلان وتسكران.. وتخلمان
مزّقت أقنعة الحياة وما عليها من دهان
وجلوتَها في عريها فترفّعت بعد امتهان[115-116]

إن التسامي أو التصعد هو الأخذ بالأقنعة والدهان، في حين أن السمو يكمن في تمزق تلك الأقنعة التي ليست سوى امتهان للإنسان. وبهذا يبدو العري الذاتي أرفع من الأقنعة الاجتماعية التي تزيف الحقيقة الإنسانية بالحرمان والكبت والخجل وسواها:

طوّقتُها، يا للشذا مطوّقاً، مقبِّلا
فما انثنت حائرةً ولا رنت تدلّلا
ولا درت وجنتُها من خجلٍ تبدّلا
كأنها في طهرها أطهر من أن تخجلا[310-311]

فالسمو لا يرتبط إذاً، بالأفكار المجردة، أو القيم الأخلاقية السائدة. بل يرتبط بالجرأة على التعبير عما هو إنساني روحياً أو شهوياً. وهو ما يؤكد مفهوم الحرية في وعي أبي ريشة للسمو الإنساني. فلا سمو في غياب الحرية، بل ثمة عجز وقصور وحرمان، أو كما يقول(14):

لن تريني في موئل الحقّ عبداً في نعيمٍ بل سيّداً في جحيم

إن هذا المنطلق في التعامل مع الظواهر المادية والروحية والفردية والاجتماعية، يكاد يشمل مختلف جوانب التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة، وفي مجمل الموضوعات الوطنية والتاريخية والعاطفية والوجدانية، ولا يخرج على ذلك حتى الأبيات المتفرقة، من مثل قوله في بيتين اثنين:

حكاية حبّنا خُتمت فما أشجى وما أقسى
جميلٌ منكِ أن تعفي وأجمل منه أن أنسى[270]

حيث إن النسيان نوع من النفي، أما العفو فهو إثبات وتجاوز في آنٍ معاً. ولهذا يبدو النسيان، هنا، ارتفاعاً على الموقف أي سمواً في الشعور، على الرغم من تلك القساوة في حكاية الحب. وليس المهم، هنا، ما نهاية الحكاية، بل الموقف النائي منها. وقد يظهر أن ثمة قساوة في هذا الموقف، تتنافى والسمو الإنساني. ولكن يخيل إلينا أن الشاعر في نسيانه ما هو شجي وقاسٍ في تجربة الحب لا ينسى التجربة، ولا ينسى تلك التي تعفو. وفي هذا نفي لما قد يخدش صورتها أو صورة التجربة، ونجد شبيهاً بهذا الموقف، في قصيدة «عودي». إذ تصرخ المرأة الحبيبة في وجه الشاعر تأنيباً ورفضاً، من دون أن يهمس في أسماعها شيئاً من «غصصه الحري». إنه ينسحب بهدوء وترفّع:

وسرتُ في وحشتي، والليل ملتحفٌ بالزمهرير. وما في الأفقُ ومض سنا
ولم أكد أجتلي دربي على حدَسٍ وأستلين عليه المركب الخشنا
حتى سمعتُ ورائي رجع زفراتها حتى لمستُ حيالي قدَّها اللَّدنا
نسيتُ ما بي.. هزّتني فجاءتها وفجّرتْ من حناني كلَّ ما كَمُنا
وصحتُ.. يا فتنتي! ما تفعلين هنا؟؟ البرد يؤذيك عودي.. لن أعود أنا![204]

فالحركة الانفعالية، في هذا النص، تنهض أساساً من تجربة السمو، في المشاعر وطرائق التعبير الحسي عنها، بدءاً بالإصغاء إلى التأنيب، وانتهاء بالرأفة والرفض أو النفي، مروراً بالتعالي على الانفعالات الحادة، والانسحاب الهادئ. وكل ذلك يصب في تعزيز صفة السمو في الذات الشعرية بعلاقتها

بالآخر. والحق أن هذه الذات كثيراً ما تحيل على تلك الصفة فيها، أو تعلنها، وتلح عليها، بشكل لافت للنظر، ودال نفسياً واجتماعياً في الوقت نفسه. فقد تمكن قراءة هذا الإعلان أو الإلحاح، من منظور النرجسية، كما تمكن قراءة من منظور الذكورة والمجتمع الأبوي – البطريركي. وتمكن قراءته أيضاً من المنظور الطبقي وأيديولوجية الطبقة السائدة. وفي كل الأحوال، فإن هذه القراءات، على تفاوتها، لا تتناول تحديد مفهوم السامي بوصفه مفهوماً جمالياً؛ وإنما تتناول علاقة الذات الشعرية بهذا المفهوم، ومدى استجابته لنوازعها النفسية ودوافعها الاجتماعية وميولها الأيديولوجية ورؤيتها للعالم، بمصطلح غولدمان. ومن المفيد أن نشير إلى أن رؤية العالم، عند أبي ريشة، تتقاطع مع رؤية العالم، عند الفلاسفة والمتصوفة المسلمين، ولاسيما على صعيد الإنسان الكامل الذي حاز على الجلال والجمال، بأبعادهما الناسوتية واللاهوتية معاً[15].

إن صورة الإنسان المبنية على السمو، عند الشاعر، يصعب عزلها عن صورة الإنسان الكامل تلك. بل إن الشاعر يؤكدها في مواضع عديدة، من شعره، وبأشكال متنوعة. ونذكر من بعض الأمثلة على ذلك قوله على لسان امرأة تخاطبه[16]:

عانقتُ فيك الله خاشعةً ونسيتُ فيك حكاية العدمِ

وجلوتَ لي الدنيا فما وطئت إلا جباهَ شموسها قدمي

وقوله مخاطباً سعد الله الجابري، في حفل تأبينه:

ربما غاب عن خيالك طيفي بعد طول الجفا وطول البعاد!

أذهلتني عنكَ انتفاضة روحي في سماء علوية الأمداد

فترنحتُ أحسب السحب تهوي تحت مهدي والنجم فوق وسادي[460]

وقوله أيضاً في المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري:

لو بلغنا ما نشتهي لرأينا الله في نشوة الشعور عيانا!

نحن نسج الثرى؛ فما لأمانينا على كل كوكبٍ تتفانى[468]

إن رؤية العالم على هذا النحو، هي التي تفسر الميل الطاغي، في الذات الشعرية، إلى كل ما هو سامٍ ورفيع؛ كما تفسّر ذلك الهجوم على كل ما يذكّر بالاتضاع أو التسفّل، والخنوع أو العبودية مما يتناقض وقيم الكمال أو السمو الإنساني. ولعل شعر أبي ريشة السياسي يقدم مادة غنية بموضوع ذلك الهجوم.

فمن المعروف أن عمر أبا ريشة من أكثر شعراء الكلاسيكية الجديدة، في سورية، تقريعاً للواقع السياسي بجلاديه وضحاياه، وقد يبدو، من الغريب أن يقرع أبو ريشة الضحية، أو الشعب مثلما يقرِّع القادة أو الجلادين، وإن يكن تقريعه للقادة هو الأغلب والأكثر حدّة. ونذهب إلى أن تقريع الشعب نزعة غير أصيلة في الكلاسيكية الجديدة. إنها نزعة رومانتيكية الطبع. حيث يتم الفصل بين الذات الفردية والذات المجتمعية، التي غالباً ما يقع عليها اللوم والتقريع، في كل ما يجري على أرض الواقع ولاسيما السياسي والأخلاقي منه. فعل ذلك أبو القاسم الشابي، في العشرينيات من القرن العشرين، في عدد من القصائد، يقول في إحداها[17]:

أيها الشعب! ليتني كنتُ حطّاباً – فأهوى على الجذوع بفأسي!

ليتني كنت كالسيول، إذا سالت – تهدّ القبور؛ رمساً برمسِ

إن تقريع الشابي يصطبغ بلونٍ من ألوان العذاب النفسي، وهو ما ينسجم ونزوعه الرومانتيكي العام؛ في حين أن تقريع أبي ريشة يدلل على نظرة فوقية متعالية، من مثل قوله:

يا شعب لا تشكُ الشقاء – ولا تُطلْ فيه نواحكْ

لو لم تكن بيديك مجروحاً – لضمّدنا جراحك

أنت انتقيت رجال أمرك وارتقبت بهم صلاحك

فإذا بهم يرخون فوق خسيس دنياهم وشاحك[96-97]

ولكن إذا كان هذا التقريع يصدر، في نهاية المطاف، من قناعة بأصالة هذا الشعب أو هذه الأمة؛ فإن تقريع القادة والحكّام يصدر من وعيه بمدى التسفل والتهافت على الرخيص والخسيس من الأهواء والمغانم، عند هؤلاء القادة. وفي ذلك من نقائض السمو ما فيه. ولعلنا نذهب إلى أن أبا ريشة لم يصُغ صورة جمالية – اجتماعية مناقضة، تمام المناقضة، لصورة الإنسان الكامل أو السامي، كتلك التي صاغها للقادة السياسيين. إن هذه الصورة لا تناقض مفهوم السامي فحسب، بل تناقض أيضاً الصورة الحلمية المثلى للمستقبل الحضاري المفترض، وللماضي الحضاري القديم معاً. يقول مخاطباً الأمة:

ودعـــي الـقـادة في أهـوائـهـا تـتـفـانـى في خـسـيـس المغـنـم

ربّ وامـعـتـصـمـاه انـطـلـقـت مـلء أفـواه الـبـنـات الـيـتَّـم

لامـسـت أسـمـاعـهـم لكنهـا لم تـلامـسْ نـخـوة المعـتـصـم

أمّـتـي! كـم صـنـم مجَّـدتـه لم يكـن يـحـمـل طـهـر الـصـنـم

لا يـلام الـذئـب في عـدوانـه إن يـك الـراعـي عـدوَّ الـغـنـم

فاحبـسي الـشـكـوك فـلـولاك لما كان في الحكم عبيد الدرهم[10-11]

على الرغم من أن التقريع ينصبّ أساساً على القادة، بأوصافهم المذكورة، والمناقضة لصورة السامي؛ فإن اللوم يقع أيضاً على تلك الأمة التي تمجد أصناماً لا طهر فيها. وهو ما يحل مرة أخرى على تلك النزعة الرومانتيكية المتعالية، في الذات الشعرية، عند أبي ريشة حيث تتعالى على أن تندرج في الذئاب والرعاة والأغنام، على حد سواء. صحيح أن ثمة سخطاً على الذئاب والرعاة، وتعاطفاً مع الأغنام؛ ولكن من الصحيح أيضاً أن تلك الذات تتنصل مما يحدث على أرض الواقع السياسي؛ من منطلق أنه يحدث، من دون أن تسهم فيه، أو أنه يحدث، لأنه لم يُسمح لها في أن تسهم فيه. ذلك هو الخطاب السياسي لنخبة الأبراج العاجية. ويخيل إلينا أن أبا ريشة لم يستطع أن يحوّل خطابه السياسي النخبوي إلى خطاب جمالي؛ أو الأصوب

أنه لم يستطع أن يرتقي بخطابه السياسي إلى خطاب جمالي يعلو على المصالح السياسية الفئوية. نقول ذلك، على الرغم من ذهابنا آنفاً إلى أن أبا ريشة قد صاغ صورة جمالية – اجتماعية للقادة، تناقض صورة السامي لديه. وهي صورة عميقة الدلالة حقاً. ولكنه في خطابه السياسي لم يرتفع فوق المصلحة الفئوية، في الكثير من قصائده السياسية.

لا شك في أن الشاعر لم يعلن صراحة عن تلك المصلحة، ولم ينطق بلسان فئة سياسية بعينها، على الأقل فيما أثبته من قصائد سياسية في ديوانه. ولعل هذا قد أتاح له أن يزاوج بين المفهوم السياسي والمفهوم الجمالي. فقد بدا رفضه السياسي للنخبة الحاكمة ترفعاً وتسامياً على الممارسة السياسية البراغماتية. مثلما بدا السمو الإنساني لديه، رفضاً لمختلف أشكال الابتذال الأيديولوجي – السياسي. وبهذا فإن «تساميه» فوق الذئاب والرعاة والأغنام ذو حمولة ساسية، في المقام الأول. وإن تقاطع مع رؤيته للعالم، على صعيد الإنسان السامي الذي يربأ عن أن يكون ذئباً أو شاة أو راعياً عدواً للأغنام.

وتحضر، في هذا المجال، قصيدة «هؤلاء» التي يعلن فيها انتماءه إلى أولئك المتعبين الأشقياء:

تتساءلين علام يحيا هؤلاء الأشقياء

المتعبون ودربهم قفرٌ ومرماهم هباء

الذاهلون الواجمون أمام نعش الكبرياء

....

تتساءلين... وكيف أعلم ما يرون على البقاء؟!

امضي لشأنك..

اسكتي..

أنا واحدٌ من هؤلاء![21-22]

إن منطوق النص يعلن انتماء الشاعر إلى هؤلاء بوصفه واحداً منهم؛ غير أن مفهوم النص يقول إن الشاعر يتعاطف معهم ويؤازرهم فيما يعانونه، من دون أن يكون واحداً منهم، فالمتسائلة «المترفة» تتحدث إلى صديق «مترف» يعتقد مثلها أن هؤلاء المتعبين واجمون أمام نعش الكبرياء؛ وهو لا يعرف ما يرون على البقاء. وكيف يعلم أو يعرف بما أنه لا يعاني ما يعانونه؛ ولكنه دفاعاً عن «الكبرياء» يؤازرهم، ويقف إلى جانبهم رفضاً لمنطق المتسائلة، وربما رفعاً من شأنهم!. وفي هذا إشارة أخرى إلى الخطاب الأيديولوجي النخبوي المتلبس بجمالية السامي.

2 – في الجمال الأنثوي:

وتتوج هذه الجمالية أيضاً في صورة الجمال الأنثوي الذي احتاز، من شعر أبي ريشة، مكانة هامة. بحيث يمكن القول إن أبا ريشة قد سبق نزار قباني، وهما من أهم شعراء الكلاسيكية الجديدة في الشعر السوري والعربي عامة، إلى العناية الفائقة بالجمال الأنثوي، وتحويله إلى موضوع شعري قائم بذاته، علاوة على الجرأة الشعرية في طريقة التعامل مع هذا الجمال، على الصعيد العاطفي والأخلاقي والجمالي عموماً. صحيح أن نزار قباني قد أعطى هذا الجمال وحامله – أي المرأة – ما لم يعطه شاعر من قبل، ولكن الصحيح أيضاً أن أبا ريشة هو الأسبق إلى هذا الموضوع بهذه الطريقة، في الشعر العربي الحديث.

غالباً ما يتصف الجمال الحسي الأنثوي، في شعر أبي ريشة، بصفة السمو. فهو جمال استثنائي مفارق لما هو اعتيادي بدرجات كبيرة. إنه جمال فائق وسام في آن معاً. ولا يظهر ذلك في التوصيف الحسي فحسب، بل يظهر أيضاً في تحديد المشاعر الجمالية المصاحبة لهذا التوصيف. أي أن الجمال الأنثوي غالباً ما يكاد يفارق مفهومه ليدخل في مفهوم آخر وهو السمو. فلا يكون عندئذ جميلاً بقدر ما يكون سامياً، ولا يكون مُلذاً أو مؤنساً أو ممتعاً أو

مغبطاً، بقدر ما يكون مذهلاً أو مدهشاً أو محيراً أو مربكاً أو مبجّلاً.. يقول في جارة له انتحرت:

هي جارتي، لم أدر ما تسمّى — هي للجمال الفتنة العظمى
يبدو على إشراق بسمتها — ترف الصبا، وملاوة النعمى
تتحول الأبصار خاشعة — عنها، وتُشب طيفها لثما
فسألتُ.. قالوا، بدعة عجَبٌ — ضقنا بحلّ رموزها فهما
عذراء نفح الطهر خطوتها — فكأنها من عالم أسمى[369–370]

ويقول في قصيدة أخرى:

أي عذراء مزّقت حجب — الغيب وجازت مواكب الأزمان
أطلّت عليكَ، بدعة إغراء — سخيّ الأظلال والألوان
فحسرتَ الشفاه عن بسمة — أندى وأسنى من بسمة الإيمان
وقذفتَ النداء، في لهفة — العاني وشوق المدلّة الحيران
فترامت عليكَ نشوى نعيم — لم يجُسْ قُدْسَه هوىً إنساني[404–405]

أما في قصيدة «امرأة وتمثال» فيزاوج بين الجمال الأنثوي والجمال الفني، متعرضاً لإحدى أهم مسائل علم الجمال، وهي مسألة الجمالي بين الطبيعة والفن. فمن المعلوم أن هذه المسألة قد عولجت باستفاضة، في تاريخ الفكر الجمالي وعلم الجمال، من منظورات متباعدة عدة، حتى بدت وكأنها إشكالية غير ممكنة الحل. فثمة من يذهب إلى نفي الجمالي عن الطبيعة، ومن يذهب إلى تهميشه قياساً إلى جمالي الفن، وثمة من يذهب إلى اعتبار جمالي الفن تابعاً هزيلاً لجمالي الطبيعة، وهنالك من يؤكد أن كلاهما تابع، من حيث الأهمية، لطبيعة العلاقة بكل منهما؛ ومن يؤكد أن المسألة كلها مرهونة بما هو ذاتي... إلخ. ولسنا، هنا، في معرض الحديث في هذه المسألة – الإشكالية، ولكن ما أردنا الإشارة إليه هو أن أبا ريشة قد عانى هذه المسأة شعرياً وجمالياً،

من خلال نزعته إلى السمو، التي تبدّت في السعي إلى تأييد الجمال الطبيعي – الأنثوي – الحسي هنا – بالفن نحتاً وشعراً. يقول في تلك القصيدة:

حسناءُ هذي دميةٌ منحوتةٌ من مرمر
طلعت على الدنيا طلوع الساخر المستهتر
وسرت إلى حرم الخلود على رقاب الأعصر
عريانةٌ سكرُ الخيال بعريها المتكبر
أبداً ممتّعةٌ بينبوع الصبا المتفجّر
نرنو إليها في وجوم الحالم المستفسر
والطرف بين منقّلٍ في سحرها ومُسمَّر
وشّى بها إبداعُ ناحتها الجمال العبقري[315-316]

تشترك المقاطع الثلاثة السالفة – وهي نماذج لمجمل شعره في هذا الباب – في التركيز على سمو الجمال الأنثوي، حتى يبدو أنه جمال قد هبط من علٍ، ولهذا فهو أعلى وأسمى، أو هو المثل الأعلى في الجمال والسمو معاً. ففي المقطع الأول نجد المرأة «وكأنها من عالم أسمى» مما يعني أن الأبصار سوف تتحول خاشعة عنها، مكتفية باستيعاب طيفها جمالياً. إذ إنها لا تستطيع أن تستوعب كل ذلك الجمال أو أن تفك رموزه. وفي هذا شكل من أشكال التناص مع القرآن الكريم في غير آية، من مثل الآية الرابعة من سورة الملك ﴿ **ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير** ﴾، والآية (143) من سورة الأعراف ﴿ **فلما تجلى ربه للجبل جعله دكّاً وخرّ موسى صعقاً** ﴾ وهو تناص استوجبه موقف الجلال في الآيتين وموقف السامي في النص الشعري. وصلات القربى بين الجلال والسمو عديدة جداً. وقد أشرنا إليها سابقاً.

وفي المقطع الثاني تمزّق العذراء حجب الغيب وتجوز الأزمان، وتطل إغراء سخياً وقدسياً في آن معاً. وهو ما يجعل العاشق مدلّهاً حيران، لا يستطيع فهماً على الرغم من نشوته النعيمية القدسية. وكذا، في المقطع الثالث، تطلع

فينوس على الدنيا – ولا تخرج منها – طلوع الساخر المستهتر بجمالات هذه الدنيا! إنها تطلع بعريها المتكبّر والمتأبي على الفناء والاستيعاب أو الإدراك الإنساني معاً، حيث يضطرب البصر أمام سحرها المعجز، فنرنو إليها في وجوم الحالم المستفسر!..

إن تعبير «وجوم العالم المستفسر» يكاد يلخص الموقف الانفعالي الجمالي في تجربة السامي عامة، من جهة، ويلخص من جهة أخرى الموقف من الجمال الحسي الأنثوي ذي الطبيعة السامية، في شعر أبي ريشة خاصة. ولقد توَّضح ذلك في المقاطع السابقة التي اشتملت على العديد من التعبيرات التوصيفية – التقويمية، في الوقت نفسه، والدالة على جمال استثنائي فائق، يتقاطع مع فكرة الإنسان الكامل، أي ينطلق من رؤية العالم عند الشاعر. ونعتقد أنه من الصعب أن تتوضّح أبعاد صورة هذا الجمال، إذا أغفلنا المستند الرؤيوي الذي تقوم عليه. وهو مفهوم الإنسان الكامل، في الفكر العربي – الإسلامي وفي رؤية أبي ريشة للعالم معاً. حيث تتداخل اللاهوت والناسوت في ذلك المفهوم وتلك الرؤية. فعلى الرغم من أن الشاعر يعنى عناية خاصة بالجسد الأنثوي، فإنه يغذّيه بالروحاني الذي هو أشبه باللاهوتي وكأن عملية التخييل الشعري، في هذا الشعر تنهض من المزاوجة بين الناسوتي واللاهوتي، وهو ما يجعل التخييل مفارقاً للواقع، على صعيد عناصر الجمال – السامي، لا على صعيد عناصر الصورة الفنية. بمعنى أن الشاعر قد التزم بالمنطق التصويري الكلاسيكي، القائم على المحاكاة والمقاربة، في تكوين صوره الفنية، في الأعم الأغلب؛ في حين أنه قد افترق عن ذلك المنطق في تكوين صوره الجمالية، فجاءت مفارقة لما هو واقعي بشكل لافت للنظر. مما يذكّر بالشكر الصوفي الذي انطوى على تلك الثنائية، ثنائية المقاربة والمفارقة في الصورة الفنية والصورة الجمالية على التوالي؛ والذي انطوى أيضاً على مفهوم الإنسان الكامل.

إن قيام التخييل الشعري على المزاوجة بين الناسوتي واللاهوتي يؤكد

أن التخييل هو، في الأساس، موقف رؤيوي من العالم، لا مجرد تقنية فنية أو أسلوبية شعرية. إذ إن الصورة الجمالية المطروحة، في شعر أبي ريشة، تمثل موقفه من العالم ورؤيته إياه، على مستويات عدة، منها مستوى الجمال الحسي الأنثوي، الذي بدا ذا طبيعة روحانية هي أشبه باللاهوتية المتعالية وغير المتحيّزة بالمصطلح الفلسفي الإسلامي القديم، وبهذا فإن تعبيرات وتراكيب من مثل: الفتنة العظمى، وتتحول الأبصار خاشعة، وملاوة النعمى، وعالم أسمى، وطلعت على الدنيا، وحرم الخلود، والجمال العبقري، وحجب الغيب، وأطلّت عليك، ونشوى نعيم... إلخ هي تعبيرات رؤيوية وتخييلية، في الوقت نفسه، أي أن مجاز دال على رؤية معينة للعالم، وعلى طريقة محددة في وعي العالم جمالياً. إن هذه التعبيرات ذات المخزون الديني أو الروحاني قد أسهمت في بلورة الجمال الأنثوي بوصفه جمالاً يتقاطع فيه الناسوت واللاهوت أو بوصفه جمالاً سامياً يمثل الكمال الإنساني، بحسب رؤية أبي ريشة للعالم. ومما يؤكد ذلك التقاطع، قصيدة «امرأة وتمثال» التي استشهدنا بمقطع منها آنفاً، والتي تمحورت حول صورة فينوس – ربة الحب والجمال – التي يتداخل فيها اللاهوت والناسوت – على عادة آلهة الأساطير اليونانية والرومانية – بحيث تبدو إلهة في جلد امرأة. غير أن الشاعر الذي راح يتلذذ بتصوير جمال الآلهة السامي مذهولاً واجماً، أراد أن يقول للمرأة الحسناء:

حسناء ما أقسى فجاءات الزمان الأزور

أخشى تموت رؤاي إن تتغيّري.. فتحجّري!![317]

أي أنه أراد أن يرى امرأة في جلد إلهة!. وذلك في خوفه على الجمال الإنساني من الذبول والتلاشي. فالمطالبة بالتحجّر، هي في الدلالة النصية، مطالبة بالتألّه والتأبّد. لا كما ذهب أحد النقاد إلى أن أبا ريشة «يشتهي لـ«فاتنته» أن تُسلب الحياة وتتحجّر إرضاءً لـ «الأنا» عنده»[18]. من منظور أنه نرجسي متمركز حول ذاته! ولسنا، هنا، في معرض القول في النرجسية أو فيما يذهب إليه الناقد بتحليله الفرويدي لشعر أبي ريشة. ولكن ما نود التركيز

عليه، في هذا المجال، هو أن الصورة الجمالية للجسد الأنثوي تنسجم ورؤية أبي ريشة للعالم، على صعيد الكمال الإنساني. وما المطالبة بالتحجّر – التألّه إلا توكيداً لتلك الرؤية التي تكاد تتجلى في مجمل شعر المرأة، عند أبي ريشة. يقول:

شاهدتُ بعينيك الدنيا..

متعاً أبكارْ

ومطاف خيالاتٍ عُليا

تهمي أسرارْ

...



عفواً يا بدعةَ خلّاق

سمحٍ جبارْ

إن ماتت عندك أشواقي

وأضعتُ الغارْ!

...

خفاشٌ فوجئ بالنور

فارتاع وحارْ

وهوى بجناحٍ مكسور

في ظل جدار!![282-284]

إنها صورة عليا للجمال الأنثوي – وربما للمرأة عامة – حيث المتعة والسر المعجز والسماحة والجبروت والنورانية. وهذه الصورة هي نفسها صورة فينوس التي هي، في نهاية الأمر، صورة المثل الأعلى للجمال السامي، أو الجمال الذي جلّ أن يُسمّى جمالاً، كما يقول في قصيدة «في طائرة»:

طـلـعـةٌ ريّـــــا؛ وشـــــيء بـاهـرٌ أجـمـالٌ؟ جـلَّ أن يُسمى جمالا[90]

3 - في جمالية المكان:

ولا تكتمل تجربة السامي، عند الشاعر، من دون الوقوف عند جمالية المكان التي تستأهل وحدها دراسة خاصة، لما لها من أهمية في شعر الشاعر. سواء أكان ذلك على صعيد السمو، أم كان على صعيد الأشكال التصويرية والبنى الأسلوبية، أم على صعيد التأويل النفسي والاجتماعي. ولعلنا لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن جمالية المكان لا تقل أهمية عن جمالية المرأة، في التعبير عن تجربة السامي، عند أبي ريشة. فعلى الرغم من أن المكان لم يتحول إلى موضوع شعري قائم بذاته، كما هي الحال في المرأة، فإن له من الأهمية، في تبيان تلك التجربة، ما لا ينبغي تجاوزه أو إغفاله.

يذهب غاستون باشلار إلى أن الفاعلية التي تتسم بها جمالية المكان والتي تتوجه من الألفة العميقة إلى المدى اللانهائي، تشعرنا بالفخامة تنبعث من داخلنا[19]. وهو ما يعني أن الإحساس بالفخامة - أو بالسمو في مجالنا - يرتبط، على مستوى الأمكنة، بالاتساع والعلو. فما لا يوحي بالامتداد أفقياً أو شاقولياً قد لا يوحي بالفخامة أو السمو، من منظور أن تجربة السامي تتطلب طاقة ذهنية ونفسية غير عادية. ولهذا فإن الأمكنة المحدودة أو الضيقة يندر أن تكون مادة لهذه التجربة، إلا إذا اتصفت أو اقترنت ببعض الصفات المكتسبة بفعل التذكر والتخيل، والتي تؤهلها لأن تكون مادة لتجربة السامي. وعلى أية حال، فإن الأمكنة النموذجية، لهذه التجربة، هي تلك التي تتصف بالامتداد أفقياً أو شاقولياً كالسهول الواسعة والجبال الشاهقة.

يصح التوكيد أن النسبة العظمى من أشكال الأمكنة، في شعر أبي ريشة، هي الأمكنة العالية المرتفعة، كالجبال والتلال والروابي والأنجاد والصخور، علاوة على النجوم والشهب والأفق والشموس والسحب... إلخ، حتى إنها

تشكل حقلاً دلالياً أساسياً من بين الحقول الدلالية المهيمنة على شعر الشاعر والذي ارتفعت مفردة الجبل فيه إلى مستوى الكلمة – المفتاح woedkey.

يقول في قصيدة بعنوان «جبل»:

معاذ خِلال الكبر ما كنتُ حاقداً ... ولا غاضباً إن عاب مسراي عائبُ

فكم جبلٍ يغفو على النجم خدّه ... وأذياله للسائمات ملاعبُ!

نظرت إلى الدنيا فلم ألف عندها ... كبيراً أداري أو صغيراً أعاتبُ

وما هان لي في موقف العز جانبٌ ... ولا لان لي في جانب الحق جانبُ

فيا غربة الأحرار ما أطول السرى ... وملء غيابات الدروب غياهبُ[190-191]

لقد احتضن الجبل جملة من المشاعر والقيم والمعاني التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها أو ينطلق منها إلى وعي العالم بالتوصيف والتقويم. فبدا الجبل معادلاً موضوعياً للذات الشعرية حيناً، ومثلاً أعلى لمختلف القيم الجمالية الإيجابية حيناً، وحاضناً للمشاعر السامية حيناً، وفاءً تتنفس فيه الذات هواء الحرية خلاصاً من قاع الذل والعبودية والتسفّل حيناً آخر. ولعل حور الجبل بمرادفاته ومصاحباته، بهذا الكم اللغوي الضاغط، وبتلك المستويات الدلالية المتعددة، قد أسهم في تعميق النزعة الفوقية أو النظرة من علٍ، التي يستشعرها المتلقي في شعر أبي ريشة، والتي ألمح إليها غير باحث وناقد. ومما يزيد في توكيد تلك النزعة ذلك الكم الضاغط أيضاً من مفردات دالة على الكبرياء والعزة والعنفوان. ولا شك في أن ثمة انسجاماً عالياً بين الجبل والعنفوان. ولكن لا شك أيضاً في أن هذا الانسجام جاء تعبيراً عن تجربة السامي التي يتمحور حولها شعر الشاعر؛ ولا شك كذلك في أنه قد تتداخل النظرة الفوقية في تلك التجربة، بحيث يصعب الفصل بينهما، ولاسيما في بعض التعبيرات الممتلئة أيديولوجياً، مما مر بنا سابقاً، وفي تلك الممتلئة انفعالياً، كما هي الحال في النصوص التي تعبر عن مواقف متأزمة عاطفياً مع المرأة. إن التعبيرات الممتلئة بما

هو أيديولوجي أو بما هو انفعالي تكاد تلغي المسافة بين السمو والفوقية أو بين الجبل والبرج العاجي غير أن هذا لا ينبغي أن يذهب بنا إلى القول بهيمنة الفوقية أو هيمنة النرجسية على هذا الشعر. وإلا فإنه سوف يبدو كل سمو روحي، أو اعتداد نفسي، أو كرامة أخلاقية شكلاً من أشكال الفوقية أو النرجسية. إن هذا الشعر يقدم دليلاً على تجربة السامي الجمالية في المقام الأول، ولكنه بوصفه شعراً يقدم أدلة عدة على إحالات نفسية أو اجتماعية أو أيديولوجية، وذلك من منطلق إن الفن عموماً لا يمكن أن يكون بريئاً من تلك الإحالات. مع العلم أن استغراق إحالة واحدة للفن، أو للعمل الفني، هو نوع من الانحراف عما هو جمالي، انحراف في العمل، أو انحراف في القراءة.

لقد استوعب الجبل بوصفه مكاناً ودلالة ورمزاً تجربة السامي الجمالية، عند أبي ريشة، فهو المكان المفضل لديه بذاته وصفاته من جهة، وبوصفه حاضناً للموقف العاطفي أو الوجداني من جهة أخرى. فقد احتضن الجبل عدداً من المواقف العاطفية والوجدانية، في عدد من النصوص الشعرية، من مثل «جبل» و«عودي» و«إفرست» و«دليلة» و«المرأة» و«كنّا» و«المنحنى».. إلخ. أما قصيدة «نسر» فهي من الشهرة، على هذا الصعيد، ما يستوجب التوقف عندها، ولو من باب الإشارات وحسب.

تطرح هذه القصيدة جمالية المكان المرتفع - الجبل - من خلال تجربة السامي في النسر والجبل على السواء. أي أن النسر الذي يمثل السمو الإنساني لا يليق به حياً وميتاً إلا المكان الذي يحيل على مكانة عالية، وهو الجبل. وهذا ليس مجرد مكان حيادي، في النص، بل هو حاضن طبيعي ونفسي وقيمي لحركة السمو، حتى إن حضوره في النص يكاد يعلو على حضور النسر، لغة وفاعلية. فقد سقط النسر على السفح مدمّى، ومن واجب الجبال أن تغضب وتثور من أجله، فلا يجوز للذروة الشمّاء أن ترضى بموت النسور في القاع أو في السفح:

أصبح السفحُ ملعباً للنسور فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري
إن للجرح صيحة فابعثيها في سماع الدنى فحيحَ سعير
واطرحي الكبرياء شلواً مدمّي تحت أقدام دهرك السكّير!!!

لملي يا ذرى الجبال بقايا النسر وارمي بها صدور العصور
إنه لم يعد يكحّل جفن النجم تيهاً بريشه المنثور[158-159]

لقد سقط النسر على السفح مدمّي، وراحت بغاث الطير، بل العجاف منها «تدفعه بالمخلب الغض والجناح القصير»، مما يجعله يرتعش رعشة الكبر، ويمضي ساحباً هيكله المنخور إلى الأفق الأغبر، وهناك:

جلجلت منه زعقةٌ نشّت الآفاقُ حزناً من وهجها المستطير
وهوى جثةً على الذروة الشمّاء في حضن وكره المهجور[162]

فلا يكتفي النسر بالموت، على الذروة الشماء، بل إنه أيضاً يموت في حضن وكره المهجور، حيث لا يرى جثته أحدٌ، فيشفق عليه أو يأسى لحاله!. فالنسر السامي لا يرضى بغير مشاعر الإعجاب والتبجيل والتعظيم وكذا فإن الجبال لا تحتضن النسر إلا وهو في حالة العزة والقوة؛ أما حين يتساقط النسر فاقداً بعضاً من تلك الحالة، فإنه يفقد بعضاً من «جبليّته» أو سموه، ويغدو أقرب إلى السفح منه إلى الجبل الذي يحقّ له أن يغضب ويثور، كي يعود ابنه السامي إليه.

وبهذا فقد قدّمت القصيدة تجربة السامي في النسر والجبل معاً. وعلى الرغم من أنها قد أظهرت بعض مشاعر الأسى والشفقة على النسر في أزمته، فإنها بقيت في إطار المشاعر الثانوية قياساً بمشاعر الإعجاب والتبجيل الطاغية على القصيدة، سواء فيما يتعلق بالنسر أم الجبل أم طبيعة العلاقة بينهما. ولقد فوّت ذلك على القصيدة أن تكون ذات بناء درامي تراجيدي. غير أن الشاعر المعني أساساً بالسامي لا بالتراجيدي كان مدفوعاً إلى تلك النهاية انسجاماً مع

وعيه الجمالي القائم على السمو، وانسجاماً كذلك مع بنية النص القائمة على محورين متكاملين – السر والجبل – لا على ثنائية ضدية صراعية كالنسر والبغاث مثلاً. إذ إن عجاف البغاث لم تظهر في النص إلا في بيت واحد، وبشكل تبدو فيه عاملاً مساعداً على إذكاء رعشة الكبر في النسر. ولهذا فقد افتقد النص إلى البناء الدرامي التراجيدي الذي كان بالإمكان أن يسهم في بلورة المحنة التي يعاني منها النسر. ولا شك في أننا لا ننفي بعض الملامح الدرامية عن النص، ولكنها ملامح تقرّبه من المواقف المثيرة أو الميلودراما Melodrama أكثر مما تقرّبه من البناء الدرامي. والحقيقة أن كل ذلك يؤكد أن الشاعر لا يضحي بالسامي على مذبح الآلام. إن نزعته العامة تقرر أن السامي يبقى سامياً على الرغم من الآلام، ولا يجب أن يكون غير ذلك.

لقد حملت جمالية المكان، في هذا النص وفي شعر أبي ريشة عموماً، تجربة السامي؛ مما يعني أن تلك الجمالية تنطوي على المشاعر نفسها التي تنطوي عليها هذه التجربة كالغبطة والدهشة، والمتعة والذهول، والإعجاب والتبجيل... إلخ. إن الجبل بمرادفاته ومصاحباته اللغوية لا يوحي، بهذه المشاعر، بما يتصف به من عظمة وارتفاع ماديين وحسب، بل بما يحيل عليه أيضاً من معاني القوة والسطوة والتميز والانطلاق. إنه الأعلى والأعظم مكاناً ومكانة، والأكثر إيحاءً بالامتداد المتصاعد غير المتناهي. ولاسيما باتصاله البصري بالأفق أو السحب أو السماء عامة. يقول في قصائد متفرقة ومتباعدة زمنياً:

جمعتهم شيم الوفاء لمارد ... في الشعر جوّاب الأعالي قاهر[39]

باذخٌ فوق ربوة مشرئبٌ ... والروابي من حوله حسّاده[58]

قدمٌ تجرح أحشاء الثرى ... وفمٌ يلثم خدّ الفرقد[129]

عجبتُ من منزلي في رأس شاهقة ... بعيدة عن مدى الضوضاء والصخب[371]

وسيبني بيته في غابة ... تترامى فوق سفح الجبل[369]

نام في غيهب الزمان الماحي ... جبل المجد والندى والسماح[562]

شاخص الطرف في رحاب الفضاء ... فوق طودٍ عالي المناكب ناء[576]

إن هذه الأبيات المقتطعة من سياقها النصي مجرد شواهد أولية للدلالة على الحضور الكثيف لجمالية المكان المرتفع، في هذا الشعر، وللدلالة أيضاً على أن هذه الجمالية قد طغت على سواها من الأمكنة في التعبير عن تجربة السامي، وعن المشاعر المصاحبة لها.

وقد يكون من الطريف أن نشير إلى أن المنطقة التي ولد فيها عمر أبو ريشة وترعرع – منطقة منبج شمال سورية – هي منطقة سهلية زراعية، لا وديان ولا جبال ولا روابي فيها؛ بخلاف الشاعر بدوي الجبل – وهو مجايل لأبي ريشة – الذي ولد وترعرع في منطقة جبلية، هي من أعلى المناطق الجبلية في سورية – سلسلة جبال اللاذقية – وعلى الرغم من ذلك، فإن حضور الأماكن العالية في شعر أبي ريشة أعلى كثافة ودلالة منها في شعر بدوي الجبل؛ وكذا هي الحال بالنسبة إلى مجايله أيضاً أبي القاسم الشابي الذي تنقّل في عدد من المناطق الجبلية في تونس والجزائر[20]. وبدهي أننا في هذه الإشارة لا نوجب التقارب أو التباعد بين جمالية المكان، في النص الشعري، وطبيعة المكان الذي ترعرع فيه المبدع. غير أننا نؤكد أن ثمة علاقة وطيدة بين كل من المكان والتجربة الجمالية، في النص خاصة، والنتاج الشعري للمبدع عامة. وفي هذه تكمن أهمية تلك الإشارة، حيث إن المبدع يكوّن فضاءه الفني بدوافع جمالية وروحية ونفسية في المقام الأول، ما يجعل من البحث عما هو موضوعي، بيئي أو اجتماعي، في النص وفضاءاته بحثاً يقصر عن استيعاب العملية الإبداعية عموماً. ولا بأس من أن نتبين جمالية المكان عند ذينك الشاعرين توضيحاً للعلاقة بين المكان والتجربة، وتعميقاً لعلاقة أبي ريشة بالمكان المرتفع والسامي معاً.

يمكن التوكيد أن شعر بدوي الجبل قد تمحور حول تجربة الجميل في الدرجة الأولى مع بعض التنويعات الجمالية التي انطوت على البطولي من جهة، والمعذّب من جهة أخرى. فقد صدّر هذا الشعر مفهوم الجمال في النفس والفكر والدين والسلوك والأنوثة والطبيعة والكون عامة؛ وفي تصديره

هذا كان مفهوم الجمال يتداخل في البطولي أحياناً، ولاسيما في بعض القصائد الوطنية؛ أو يتداخل أحياناً في المعذَّب، في بعض القصائد الوجدانية التي يغلب عليها الإحساس بالاغتراب. ولكن يبقى مفهوم الجمال، في كل الأحايين، هو المسيطر أو هو الصفة الجمالية القائدة في شعر بدوي الجبل:

وأنكر قدرة الخلّاق روحٌ رأى صور الجمال وما اشتهاها
لمن جُلبت بزينتها عروساً وفيم أحبَّها ولمن براها
عبدتكَ في الجمال ولا أبالي ضلال النفس ذلك أم هداها[21]

إن استعلاء تجربة الجمال، في هذا الشعر، قد أدى إلى استعلاء جمالية الرياض أو المكان الأخضر بحيث نكاد نؤكد أن لا وجود لنص شعري واحد، عند بدوي الجبل، يخلو من الرياض وما يحيل عليها من شجر وورد وعطر وطير وماء. فهذه المفردات هي مكونات المكان، عند الشاعر، وهي مكونات النص الشعري في الوقت نفسه. وقلّما نعثر، في هذا النص، على مفردات المكان المرتفع أو الجبل. إن معظم ما نعثر عليه هو تلك المكونات الضاغطة على النص والمتلقي معاً. وبما أن جمالية المكان، عند بدوي الجبل، على هذا النحو، فإن الرمز الأثير، لديه، هو طائر البلبل، الذي كثيراً ما ارتفع به الشاعر إلى مستوى المعادل الموضوعي لتجربته الذاتية في الترنّم والشجو أو الغناء والبكاء، من مثل الأبيات التالية من قصائد متفرقة:

شادٍ على الأيكِ غنّانا فأشجانا تبارك الشعر أطياباً وألحانا[22]
من روّع البلبل الهاني وأجفله عن أيكه وسقاه الحتفَ لو وردا[23]
وبلبل الدوح تريه بأيكته نعمى الجمال ويرضي غيره الثمرُ[24]
تأنّق الدوح يرري بلبلاً غردا من جنة الله قلبانا جناحاه[25]

وأنا البلبل في الأيكِ وفي الأسر يغني
ترف الإحسان إن أضفى على دنيايَ حُسني[26]

ولا شك في أن للطبيعة الجبلية حضوراً ملموساً في شعر بدوي الجبل، ولكن من باب الخضرة الدائمة لا من باب العلو والارتفاع، وهو ما ينسجم مع استعلاء تجربة الجميل، عند الشاعر.

أما أبو القاسم الشابي الذي هيمنت تجربة المعذّب المغترب لديه، فقد برزت جمالية الغاب، في شعره، بوصفها الملاذ من مختلف أشكال المعاناة النفسية والروحية والاجتماعية. وثمة من يذهب إلى أن الغابة، عند الشابي: «رمز نفسي، واللجوء إليها يمثل الرغبة الدفينة في العودة إلى رحم الأم. ومعطى هذه الرغبة هو معطى شعوري في المكان الأول، يناقض المعطى العقلي»[27].

وعلى أية حال، فإن جمالية الغاب قد استعلت عند الشاعر، لنزوع رومانتيكي يرى في الغاب أنموذجاً للجمال الفطري البكر الذي لم «تدنسه» اليد الآثمة للمدنية الحديثة، أو العلاقات الاجتماعية الاستلابية، وهو ما جعل من هذه الجمالية فضاءً متخيلاً يمثل حلم المعذّب في الانعتاق من تلك العلاقات، وفي التطهر النفسي والروحي من أدرانها:

إنّ في الغاب أزاهيراً وأعشاباً عذابْ

ينشد النحل حواليها أهازيجاً طِرابْ

لم تدنّسْ عطرَها الطاهر أنفاسُ الذئاب

لا، ولا طاف بها الثعلب في بعض الصحاب![28]

ولقد برز الطير، في جمالية الغاب، بوصفه مكوناً أساسياً من مكوناتها، وبوصفه رمزاً من رموز الذات الشعرية، في آن معاً. وعلى الرغم من أن الشاعر يقع في غرام كل الطيور المغرّدة؛ ولاسيما البلبل، فإنه كثيراً ما يقع في غرام طائر الشعر المتخيل، يقول مخاطباً إياه:

فيك انطوت نفسي، وفيك نفختُ كلُّ مشاعري

فاصدحْ على قمم الحياة بلوعتي، يا طائري[29]

وإذا ما كان الشاعران، الكلاسيكي الجديد والرومانتيكي، قد التقيا على صعيد جمالية المكان – أو الخضرة الدائمة – والرمز الأثير والمعادل الموضوعي للذات الشعرية – البلبل – فإن الفوارق بينهما أكبر من أن تحصى، حتى على هذين الصعيدين، الخضرة والبلبل. ففي حين بدت الخضرة عند بدوي الجبل روضة مأنوسة، لا تتعارض وما هو اجتماعي – إنساني؛ وبدا البلبل طائراً منسجماً مع المحيط، على الرغم من بعض العذابات الروحية، فإن الخضرة عند الشابي تبدو غاباً مجهولاً غير مأنوس، يتضاد مع العلاقات الاستلابية ويبدو البلبل كائناً هارباً من أسر تلك العلاقات، على الرغم من أنها تلاحقه حتى في تحليقه، في أجواء عالمه الغابي المتخيل.

نلحظ، مما سلف، العلاقة الجدلية بين التجربة والمكان، في الشعر، كما نلحظ تلك العلاقة بين التجربة والرمز المحوري، حيث يمكن القول إن طبيعة المتخيل ترتهن بطبيعة التجربة الجمالية وفحوى مكونها الأساسي كالجميل أو السامي أو المعذّب أو التراجيدي.. إلخ. ولقد قاربنا ذلك – على سبيل الإلماح – في شعر بدوي الجبل وأبي القاسم الشابي، في محاولة لوعي التجربة وتجلياتها في شعر أبي ريشة، الذي برزت لديه جمالية المكان المرتفع تعبيراً عن تجربة السامي. وتعبيراً عن هذه التجربة أيضاً، وتناغماً مع المكان المرتفع، برزت رمزية النسر، واحتلت المكانة الأولى، من بين الدلالات الرمزية القليلة، في شعر أبي ريشة.

فإذا كان البلبل قد احتاز على اهتمام بدوي الجبل والشابي، اللذين أعطياه أبعاداً رمزية تتفق ونزوع كل منهما؛ فإن النسر قد احتاز على عناية فائقة، من أبي ريشة، مما رفعه إلى مستوى الرمز المحوري الأثير، والمعادل الموضوعي للذات الشعرية، في العديد من النصوص الشعرية. ومن الطبيعي أننا لا نقصد ذلك النسر الذي ظهر في القصيدة المعنونة «بالنسر»، وحسب، بل

نقصد أيضاً تلك الإحالات الكثيرة والمتكررة، والتي بدا فيها النسر رمزاً دالاً على الذات من جهة، وعلى السمو من جهة أخرى، من مثل المقطع الآتي:

ربَّ جذلانَ في الكرى زاره الحلم وأغـراه بالمنى البيضاءِ
لم تكد ترجف المحاجر حتى سرق النورُ دميةَ الإغراءِ
فسعى في عناده يصفع الضيم ويطوي الضراء بالضَّراءِ
كعقاب هزّت إلى الأفق الرحب جناحَيْ عزيمةٍ ومضاءِ
حلّقت.. والرعود تجأر والسحب تهاوى، منثورة الأشلاءِ
وتسامت طوراً تضمّ جناحيها وطوراً ترخيهما بازدراء
وأتت وكرها مكسّرة الريش وفي صدرها دمُ البرحاء
وثوت تحدج الجراح الدوامي وبألحاظها التفاتُ الإباء!
هكذا مصرع الرجال فلا نامت على العزّ أعين الجبناء!![589-591]

لقد مثّل النسر نزوع أبي ريشة إلى السمو، كما مثّلته جمالية الجبل، بل إن ثمة تكاملاً وتناغماً بين النسر والجبل، في توكيد تجربة السامي، عند الشاعر. والمفيد أن نشير في هذا المقام، إلى أن الشاعر قلّما وجد، في البلبل، مادة رمزية تتناغم ونزوعه الجمالي العام. ولهذا تبدو قصيدته المعنونة بـ «بلبل» غريبة عن ذلك النزوع، ولاسيما في أبياتها الأوائل، غير أن الغرابة تكاد تتلاشى، في أواخرها. حيث ظهر البلبل أشبه بالنسر، لا من منطلق: «استنسر البغاث» بل من منطق أن «البلبل لا ينسل في قفص» بحسب الجاحظ الذي استشهد به الشاعر في تمهيده للقصيدة وعلى أية حال، فقد غذّى الشاعر رمزية البلبل بدلالة النسر، يقول في البلبل:

فعاف دنياه ولم يتخذ عشّاً ولم يحمل سوى زهده
كأنه من طول ما مضّه من عبث الدهر ومن كيده
أبى عليه الكبر أن يورث الأفراخ ذلّ القيد من بعده!![146]

لقد أبى على البلبل الكبر أن يتناسل في قفص، تماماً كما أبى الكبر على النسر أن يسقط ميتاً على السفح!. هذا هو السمو متجلياً بصور تخييلية ورموز شعرية متواشجة ومتكاملة.

وقبل أن نغادر المكان المرتفع وابنه النسر، يحسن بنا التوقف عند مسألة الزمان، لما له من أهمية، في هذا الشعر، من جهة ولتلازمه الجدلي مع المكان من جهة أخرى. فقد دلّل الزمان الشعري على معاناة وجودية وروحية ضاغطة، في علاقة الشاعر مع الظواهر والأشياء، وهي تتحول من حال إلى حال، أو تفتقد جمالها وبهاءها بفعل الزمن. إن الشاعر الذي طالب حسناءه بقوله: (أخاف عليك أن تتغيري فتحجّري) قد وجد في السمو رقية ضد الموت بوصفه سلاح الزمن؛ كما وجد في الزمن، ولاسيما المكاني منه كالنحت والعمارة، رقية أخرى ضد الموت. ولعل هذا ما يفسر الكثرة النسبية للنصوص التي تعالج فن النحت وفن العمارة، عند أبي ريشة، من مثل: معبد كاجراو وأوغاريت وطلل وفينوس وجان دارك. وهو في كل هذه النصوص يجد في الفن المكاني محاولة للتغلب على الزمن. ولا بأس من الإشارة إلى أن أبا ريشة لا يرى تلك المحاولة في هذا الفن وحسب، بل يراها أيضاً في الشعر والبطولة، وفي استهلاك المتع واللذائذ... ولكننا نخصص الحديث بالفن المكاني لاتصاله بجمالية المكان، ووضوح المعاناة الزمانية في معالجته الشعرية. يقول في قصيدة أوغاريت:

يا روعة الماضي البعيد المستسرّ المبهم
كيف انطلقت من السلاسل والعقال المحكم
أقبلتِ، فالتفت الزمان تلفّتَ المتوهّم
والموت دونك واقف في ذلّة المستسلم
فيم التمرد والوثوب على القضاء المبرم
أتعبت من حلم الخلود فشئتِ أن لا تحلمي!!![118-119]

ويقول في قصيدة «طلل» حول صرح روماني قديم:

قفي قدمي! إن هذا المكان يغيب به المرء عن حسه
رمالٌ وأنقاض صرحٍ هوت أعاليه تبحث عن أسّه

....

....

لقد تعبت منه كفّ الدمار وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه وينتحر الموت في يأسه[125-127]

تتسم جمالية المكان، في مثل هذه النصوص، بالتعالي على الزمن، والتغلب على الموت. مما يكسب هذه الجمالية بعداً زمانياً وهو بعد التأبد أو الخلود. وبما أن هذا البعد ذو طبيعة لاهوتية في وعي أبي ريشة، فيمكن القول إنه قد غذّى جمالية المكان بعنصر لاهوتي، تماماً كما فعل بصورة الإنسان الكامل. وبهذا فإن المكان السامي لا يرتفع أو يعلو على ما حوله من أمكنة فحسب، بل يعلو أيضاً على ما يمر به من أزمنة. وكذا هي الحال في الرمز المحوري – النسر – الذي لا يرتبط بالأعالي فقط، وإنما يرتبط كذلك بالعمر المديد. فمن المعروف أن النسر هو من أكثر الطيور عمراً. ولهذا كان من أكثرها تعبيراً عن تجربة السامي، عند أبي ريشة، سواء فيما يتعلق بالارتفاع مكاناً وزماناً، أم فيما يتعلق بالسمو قيمة وسلوكاً ودلالة.

إن قصيدة «طلل» واحدة من أهم القصائد التي تجسد تجربة السامي، في القيمة والشعور والمكان والزمان، وهي في هذا تشبه إلى حد كبير قصيدة «النسر»، في الحركة الانفعالية والبناء الفني الذي قام على السامي لا على التراجيدي. وهو ما يؤكد مرة أخرى أن الشاعر لا يضحى بالسامي على مذبح الآلام، بالرغم من سطوتها التاريخية. ولسنا، هنا، في معرض تحليل القصيدة، ولكن لا بأس من الإشارة إلى تلك الأعالي – أعالي الصرح، التي راحت تبحث عن أسه. أي أن هذه الأعالي لم تسقط و لم يستطع الزمن تدميرها

– على الرغم من أن الصرح بات طللاً! – أو أن يزيل سموها وشموخها. إن الأعالي هي التي راحت تبحث عن الأساس كي تتفقد أحواله وتطمئن عليه وترقد إلى جانبه!. ولهذا عجزت كف الدمار وانتحر الموت على أعتاب الصرح الذي تماسكت أعاليه بأدانيه أو احتمت أعاليه بأسه، كما احتمى النسر بحضن وكره المهجور!. وهكذا نلاحظ أن تجربة السامي تشكل محور التجربة الجمالية في النص الشعري، عند أبي ريشة. ولقد تبدّى ذلك في مختلف المواقف والموضوعات العاطفية والوجدانية والوطنية والإنسانية جميعاً ؛ ولقد تناغمت هذه التجربة مع رؤية العالم، عند الشاعر، بحيث يصعب الفصل بينهما. بل إن رؤية العالم، بهذا الشكل، لم يكن لها أن تتجلى جمالياً بغير هذه التجربة. ولا شك في أن انطلاق الشاعر من تلك الرؤية – التي هي رؤية الفكر العربي الإسلامي، ولاسيما الفلسفي والصوفي منه – قد أسهم في بلورة الخطاب الشعري العام، عند الشاعر، وجعله خطاباً متسقاً ومتكاملاً، على الرغم من الفترة الزمنية المديدة نسبياً التي مرّت بها هذه التجربة الجمالية – الشعرية. فليس ثمة تناقض أو تنافر أو تباعد، في النصوص الشعرية، على مستوى الخطاب، كما لا نجد هذا على مستوى القيم، والمستويات النصية – الأسلوبية، مثلما سوف نلحظ، في الصفحات التالية، وكأنا نقول بذلك، إن التطور الجمالي والفني والرؤيوي، في هذا الشعر، لم يصل إلى الحد الذي يؤدي إلى الاختلاف النوعي بين هذه المرحلة أو تلك من مراحل هذا الشعر. أي أن ذلك التطور الذي اقتضته الخبرة أكثر مما اقتضته القناعة – قد بقي في إطار النوعية المحددة. ولهذا قد لا يستدعي الوقوف النقدي كثيراً، ولاسيما أن أبا ريشة كان قاسياً على نفسه، في اختياراته الشعرية التي ضمّنها ديوانه المعتمد في هذه الدراسة، فهو لم ينشر إلا بعضاً من شعره، في الديوان، مما احتاز على رضائه في حين النشر.

إن رؤية العالم تلك لم تحدد الخطاب الشعري ومستوى التطور

وحسب. بل حددت أيضاً طبيعة التناص مع النص القرآني والنص الصوفي والنص الشعري العربي الكلاسيكي. إذ غالباً ما تحدد التناص، في هذا الشعر، بما يوحي بالسمو والجلال في التعبيرات والمواقف من تلك النصوص. وقد مرت بنا إشارة إلى ذلك من قبل، ولا بأس من توكيدها ببعض الأمثلة، من مثل البيت المتناص مع الآية (24) من سورة الإسراء ﴿ **واخفض لهما جناح الذل من الرحمة..** ﴾ والذي يقول:

فاخفض جناح الكبر هذي تربةٌ غمر الخلودَ أريجها المعطارُ[554]

أما البيت الآتي:

فكل جمال صاح بي منه هاتفٌ إليك تناهى أو إلى سحرك انتمى![351]

فيدخل في تناص مع جملة النص الصوفي، في نزوعه الجمالي إلى المطلق، من مثل قول ابن الفارض:

تَمّعت الأهواء فيها وحسنُها بديعٌ لأنواع المحاسن جامعُ(30)

وقوله أيضاً:

يحشر العاشقون تحت لوائي وجميع الملاح تحت لواكا(31)

ويتناص قوله أيضاً:

وكفى المرء رفعةً أن يعادى في ميادين مجده ويعادي!![461]

بالشطر المعروف لبشار بن برد القائل «كفى المرء نبلاً أن تعد معايبه».

إننا نسعى، من وراء هذه الأمثلة، وسواها كثير، إلى أن التناص في شعر أبي ريشة، غالباً ما تحدد برؤية الشاعر إلى العالم، من جهة وتجربة السامي من جهة أخرى. إن نظرة في النصوص التي دخل هذا الشعر، في تناص معها تبين أن ثمة تجربة جمالية موحدة، وهي تجربة السامي، تقف وراءها وتحدد فحواها، سواء أكان ذلك في الذل الرحيم الدال على السمو في الأبناء، أم كان في جمال الجلال في الذات الإلهية، أم في النبالة الإنسانية التي لا تنفي بعض المعايب المعدودة، وهو ما يؤكد الاتساق في النزوع الجمالي العام لهذا الشعر،

ويؤكد أيضاً أن فعل التناص ليس فعلاً اعتباطياً. بل هو فعلٌ محكوم بجملة من الدوافع، لعل الدافع الجمالي يكون الأبرز من بينها. ولا ريب في أن هذا الشعر يقدم أدلة عديدة على موضوعة التناص، مما لا يتصل بموضوعنا اتصالاً مباشراً، ولكن حسبنا الإشارة التي لا تحرف بحثنا عن مساره الجمالي.

إن تركيزنا على تجربة السامي ورؤية العالم، في هذا الشعر، لا يجعلنا نغفل عن أن ثمة أبعاداً أخرى، يمكن من خلالها مقاربة هذا الشعر، بل يمكن أيضاً مقاربة هذه التجربة الجمالية من خلالها. والحق أن هذا الشعر يحتمل مختلف المقاربات. وليس من وظيفة هذا البحث أن يقع عليها جميعاً. ولكن من المفيد القول إن تجربة السامي، بوصفها تجربة جمالية، قد يهيمن عليها ما هو سيكولوجي، في بعض النصوص، أو يهيمن عليها ما هو اجتماعي - طبقي، في بعضها الآخر، أو يهيمن ما هو أيديولوجي - سياسي. ولقد رأينا بعض ذلك، في بعض الصفحات السابقة. وبدهي أن هيمنة بُعد، لا يلغي بقية الأبعاد الأخرى، إذ إن التجربة الجمالية، والنص الشعري خاصة، ممتلئة بكل ذلك، وهو ما يسوّغ مختلف المقاربات أو القراءات. وفيما يتعلق بهذا الشعر، فنعتقد أن ثمة نزعتين متداخلتين تشكلان المضمون الاجتماعي لتجربة السامي، وهما النزعة الذكورية والنزعة الطبقية. أي أن السامي، عند أبي ريشة، ذو طبيعة ذكورية وطبقية في آن معاً. ولا ينفي ذلك تصوير الجمال الأنثوي من منظور السامي، بل إنه يؤكده، من خلال أن «الذكورة الفائقة» تحتاج إلى «أنوثة فائقة» أيضاً؛ ولكن على ألا تكون هي الأعلى. ولهذا كلما ارتقت المرأة وجدت أمامها رجلاً أرقى، وكلما تسامحت كان الأكثر تسامحاً، أو غضبت كان الأثبت غضباً. وكذا هي الحال بالنسبة إلى النزعة الطبقية التي ينقسم الناس فيها إلى أحرار وعبيد، لا بالمعنى الاقتصادي، وإنما بالمعنى القيمي - الأخلاقي. فالحر هو السيد العزيز، والعبد هو الذليل المهان الذي لا يجوز أن يُسمّى رجلاً، بالمعنى الأخلاقي:

رَبّ، هـذي جنّـة الدنيـا عبيراً وظـلالا
كيف نمشي في رباها الخضر تيهاً واختيالا
وجـراح الـذلّ نخفيها عن العزّ احتيالا
ردّها قفراء، إن شئت وموّجها رمالا
نحن نهواها على الجدب إذا أعطت رجالا!![13]

فثمة توحيد بين الرجولة والسيادة، أو بين الذكورة والحرية. وهو ما يعني التداخل بين النزعتين الذكورية والطبقية، بحيث تبدوان نزعة واحدة. ولا شك في أن هذا التداخل يرجع في أصوله إلى المجتمع العبودي القديم الذي ماتزال بقاياه الأخلاقية عالقة باللغة وبالوعي الشعبي معاً.. إن أبا رشة، بوصفه أنموذجاً كلاسيكياً جديداً، لم يفارق تلك البقايا. بل إنه جعل منها مضموناً لتجربة السامي. إن السمو اجتماعياً هو الرجولة والسيادة، ولهذا كان المكان المرتفع هو المحل الذي يليق بهما، وكان النسر – الذي من أسمائه في اللغة العربية الحُر – أنسب رمز يستوعب هاتين الصفتين اللتين هما من صفات الإنسان الكامل، في الفكر العربي الإسلامي، وفي رؤية العالم، عند أبي ريشة.

لقد أكثر الشاعر من استخدام المفردات الدالة على الرجولة – وهذه تعني الذكورة والحرية معاً – مازجاً إياها بمفردات السمو كالعزة والأنفة والقوة... إلخ؛ كما أكثر، في المقابل، من استخدام مفردات العذرية كالطهر والبراءة معطياً إياها معنى السمو أيضاً. وكأن الشاعر يرى السمو الذكوري كامناً في القوة، أي الفاعلية، ويرى السمو الأنثوي يكمن في الطهر، أي الفطرية، وهو ما يعزز تداخل تينك النزعتين الذكورية والطبقية، في تحديد مضمون السامي. إن لكل من القوة والطهر دلالات جنسية ونفسية وأخلاقية واجتماعية عامة، يتداخل فيها المنطق الذكوري والمنطق التراتبي الطبقي.

أسلوبية السامي في شعر أبي ريشة:

إن الاتساق الذي لمسناه بين تجربة السامي وكل من رؤية العالم والخطاب الشعري والرمز المحوري وجمالية المكان... إلخ، نلمسه كذلك بين هذه التجربة ومستويات النص الأسلوبية كافة. فلقد تجلت هذه التجربة بمختلف المستويات الأسلوبية، بالشكل الذي يمكن القول فيه إن ثمة أسلبة لتجربة السامي، تكاد تكون نموذجية. وبالرغم من أن القول بذلك قد يوحي بأن هنالك أسلوباً نموذجياً هو الأنسب لهذه التجربة الجمالية أو تلك، وهذا ليس صحيحاً البتة، فإننا إذ نذهب إلى هذا القول، إنما نقصد أن شعر أبي ريشة قد مثّل أسلوبياً مختلف جوانب تجربة السامي شكلاً ومضموناً. أي شكل التجربة الجمالية ومضمونها النفسي أو الاجتماعي، على النحو الذي ظهرت فيه، في هذا الشعر. والحق أنه يصعب الكلام على أسلوبية نموذجية للتجربة الجمالية، من منظور أن لهذه التجربة منحى ذاتياً، علاوة على منحاها الموضعي، ولها مضموناتها المتعددة والمختلفة؛ مما يجعل منها متبدلة ومتغيرة بحسب الذوات والموضوعات والمضمونات والنصوص. ولكنه تبدّل أو تغيّر في إطار السمات النوعية المحددة للتجربة، تجربة السامي مثلاً، ومن دون ذلك، فإنما نكون أمام تحول نوعي من تجربة إلى أخرى، أو من مفهوم جمالي إلى آخر. إن تلك السمات النوعية العامة تفترض تعاملاً أسلوبياً عاماً أيضاً. بحيث يمكن للدارس أن يجد ما يجمع أسلوبياً بين نصوص التجربة الواحدة. تماماً كما يجد الدارس نوعاً من الأسلوبية الموحدة في الكلاسيكية الجديدة أو الرومانتيكية أو السوريالية.. إلخ. إن الحديث عن أسلبة تجربة السامي، في شعر أبي ريشة، إذاً هو حديث عن خصائص أسلوبية عامة، استوعبت تجربة السامي بأبعادها المختلفة، فبدت وكأنها خصائص نموذجية، لما فيها من تعبيرية وإيحائية وغنى جمالي.

1 – الحقول الدلالية:

لقد توزع المعجم الشعري على حقول دلالية عديدة، غير أن أربعة منها

احتلت موقع الصدارة، إلى الحد الذي يصح التوكيد فيه أنه قلّما تخلو قصيدة، في شعر أبي ريشة، من تلك الحقول الأربعة مجتمعة أو متفرقة. وهي: الحقل الشعوري والحقل القيمي – الجمالي والحقل المكاني والحقل الجنسي. وذلك على النحو التالي:

الحقل الشعوري	الحقل القيمي	الحقل المكاني	الحقل الجنسي
رهبة	الجمال	الجبل	عذراء
حيرة	الجلال	النجم	إغراء
دهشة	الأسمى	الأفق	فتون
ذهول	الكبر	الذرى	انتشاء
وجوم	الرجولة	الربى	رعشة
عنفوان	العزة	الأعالي	نهد
متعة	... إلخ	... إلخ	قبلة
... إلخ			... إلخ

إن قراءة هذا الجدول تبين المنحى الدلالي العام، في شعر أبي ريشة، وهو منحى تجربة السامي أولاً وآخراً. فقد تحدد كل حقلٍ من هذه الحقول، بدلالة معينة، تحيل على تلك التجربة وتؤكدها في الوقت نفسه. ففي الحقل الأول – الشعوري – نلحظ نمطاً واحداً من المشاعر وهو نمط الذهول/ الدهشة. وفي الحقل القيمي ثمة نمط واحد أيضاً من الدلالات القيمية، وهو نمط الجمال/ الأسمى. وكذا فإن الحقل المكاني يقع تحت نمط الجبل/ الأعالي، ويقع الحقل الأخير تحت نمط الفتون/ الإغراء. أي أن التحديد الأدق لهذه الحقول هو على الشكل الآتي:

الحقل الذهول	الحقل السمو	الحقل الأعالي	الحقل الفتنة

يبدو واضحاً أن هذه الحقول متواشجة ومتكاملة فيما بينها. فالسمو يرتبط بالأعالي لغوياً وجمالياً، ويقترن بالذهول شعورياً، وبالفتنة أي تجاوز المقاييس العادية المتداولة، حسياً. وكذا هي الحال في العلاقة بين الأعالي والذهول والفتنة. فالأعالي تفتر الذهول، لما فيها من تجاوز للأماكن المحيطة، أي لما فيها من «فتنة» المكان و«فتنة» المكانة أيضاً.

إن ثلاثة من هذه الحقول الأربعة تنتمي إلى مصادر ذاتية في المقام الأول. فإذا ما استبعدنا حقل الأعالي، فإن الحقول الثلاثة الباقية تتراوح بين الذاتية الشعورية كحقلي الذهول والفتنة، والذاتية القيمية كحقل السمو. إذ إن للقيمة بعداً ذاتياً على أن لا نفهم من الذاتية في مجال القيمة ما هو فردي فحسب. وهو ما يعني أن الطابع الذاتي هو الضاغط على شعر أبي ريشة، من حيث الحقول الدلالية. وهو طابع ذاتي شعوراً وقيمة. وبدهي أن اللغة الشعرية عامة هي لغة ذاتية من منطلق أن الفن عموماً ذو موقف ذاتي من العالم، ولكننا حين نرى أن الطابع الذاتي هو الضاغط أو المهيمن على شعر أبي ريشة، فإنما نقصد أن مصادر الحقول الدلالية في معظمها هي مصادر ذاتية إما أنها شعورية نفسية أو أنها قيمية اجتماعية. وهذا الأمر يختلف عن التغذية الذاتية لما هو موضوعي، كما هي الحال في حقل الأعالي مثلاً. فقد حمل هذا الحقل حمولة ذاتية قيمية، جعلت من الأعالي خاصة بأبي ريشة، بالرغم من موضوعيتها الطبيعية.

إن ذاتية المعجم الشعري، عند الشاعر، تنحو منحى روحياً قيمياً أكثر مما تنحو منحى سيكولوجياً من جهة، أو منحى حسياً من جهة أخرى. ففي الحقل الأول – حقل الذهول – نلحظ حضوراً للمشاعر النفسية الممزوجة بما هو روحي، من مثل الرهبة أو الدهشة أو الوجوم. ونلحظ الحور نفسه تقريباً في حقل الفتنة، وإن يكون بدرجة أدنى. غير أن هذا الحضور قد خفف من سطوة المنحى الحسي – الجنسي معطياً إياه نكهة روحية يصعب معها اعتباره حسياً

بحثاً. فعلى الرغم من أن هذا الشعر قد اشتمل على عدد كبير نسبياً من الصور الفنية المستمدة من الجسد الأنثوي والعلاقة الجنسية ؛ فإنه لا يمكن توصيفه من هذا الباب الحسي إذ إن معظم تلك الصور تنحو منحى غير حسي، إذا لم نقل إنه منحى روحي. ولعل السبب في ذلك يعود إلى الطبيعة الروحية العامة التي يتأسس عليها المعجم الشعري. ولا شك في أن ثمة بعض الصور الفنية ذات المنحى الجنسي، ولاسيما في قصيدة «كاجراو» التي قامت أساساً على تصوير المشاهد الجنسية التي تجسدها تماثيل ذلك المعبد. غير أن هذا المنحى هو من النوع الذي يمكن لنا أن نطلق عليه مصطلح الجنسية الجمالية. ونقصد به ميل الفن إلى تجسيد العلاقة الجنسية بدوافع جمالية لا بدوافع جنسية أو إيروتيكية، مما هو شائع في تاريخ الفن العالمي، وتاريخ الشعر العربي. وقد يكون من المفيد التذكير بمقطع، من القصيدة، جاء تتويجاً لتلك المشاهد، كان قد مر بنا سابقاً ؛ ونأتي به للتدليل على التعامل الروحي مع ما هو شهوي أو ما يبدو شهوياً:

كاجراو! هل من حرمة لك عند رائيها تصان!

كم زائرٍ أدمى فؤادك ما أسرّ وما أبان

أخفى الرضى وتظاهرت بالسخط، عيناه اللتان...

تتحرّيان وتنهلان وتسكران وتحلمان!

مزّقتَ أقنعة الحياة وما عليها من دهان

وجلوتَها في عريها فترفّعت بعد امتهان[115-116]

إن الترفع بعد الامتهان هو السياق النصي والجمالي معاً لمختلف الدلالات الحسية – الجنسية التي ينطوي عليها المعجم الشعري، عند أبي ريشة. وهو ما يؤكد سطوة الروحي على هذا المعجم انسجاماً مع تجربة السامي ورؤية العالم لدى الشاعر، في الوقت نفسه.

إن ما يلفت نظر الباحث، في الحقول الدلالية، سواء ما تصدّر منها أو ما تأخر هو ذلك الغياب شبه التام لحقل مهم جداً قلّما يغيب عن النص الشعري

القديم أو الحديث وهو حقل الماء. فلهذا الحقل، كما هو معلوم، أبعاد دلالية لا تكاد تُحصى، على مختلف الأصعدة المادية والروحية والنفسية والأسطورية والدينية... إلخ. وعلى الرغم من ذلك لا نكاد نعثر على أطياف باهتة لهذا الحقل، في مجمل النتاج الشعري، لأبي ريشة. إن ثمة قصائد عديدة تخلو تماماً من الإشارة إلى هذا الحقل، وثمة قصائد عديدة أيضاً تلامس هذا الحقل ملامسة عارضة وعجلى وغير دالة. بل حتى القصائد التي يتردد فيها الماء وصاحباته لا يشكل فيها حقلاً دلالياً ذا بال أو أهمية، ولاسيما إذا استبعدنا جانباً مفردات من مثل الغيم والسحب، وذلك لدلالتها النصية إلى العلو والارتفاع، لا إلى الماء أو الخصب مثلاً. كقول الشاعر في قمة إفرست:

إليكَ غير الظنّ لا يرتقي يا عاصب الغيم على المفرق
لأنت مجلى الأرض في شوقها إلى البعيد المترف الشيّق[131]

أو كقوله:

أذهلتني عنك انتفاضة روحي في سماء علوية الأمداد
فترنحتُ أحسب السُّحْبَ تهوي تحت مهدي والنجمَ فوق وسادي[460]

وكذا هي الحال بالنسبة إلى مفردة «الكأس» ذات الحضور اللافت للنظر، في هذا الشعر. حتى إنها تكاد تكون حقلاً دلالياً قائماً بذاته، ولاسيما في النصوص الوجدانية، غير أن الكأس، في الأعم الأغلب، لا تقترن بالماء أو الظمأ إليه، بل بالخمر والسكر. أي أن هذا الشعر لا يتعامل مع الكأس بوصفها دالة على الماء، وإنما بوصفها دالة على النشوة والسكر. وهو ما يجعلنا نصنّف دلالة الكأس تحت حقلين دلاليين، من الحقول الأربعة السابقة. حيث تدخل النشوة في حقل الفتنة، ويدخل السكر في حقل الذهول. وبهذا لا نكون أمام إحالة على الماء، بالرغم من دخوله عنصراً رئيساً في تكوين الخمر، والحقيقة أن الدارس يمكنه أن يرى في الكأس ومصاحباتها اللغوية شكلاً من أشكال الرمز الفني المحوري، في هذا الشعر، بالإضافة إلى النسر والجبل. وذلك من مثل قوله:

دعــهــا! فــهــذي الــكــأس مــا مـــرّت عــلــى شــفــتــي نـــديم[134]

لي وقفة معها أمام الله في ظل الجحيم

دعها! فقد تشقيك فيها لفحة البغي الرجيم

وقوله أيضاً:

لـنـا الحـبّ والـكـأس والمـزهـر وللـنـاس مـنّـا الـصـدى المسكر

مـشـيـنـا مـعـاً وجـنـاح الـرضـى يـواكـبـنـا ظـلّـه الخـيّـر[358]

أي أن هذا الشعر حين قارب حقل الماء (من خلال الغيم) قاربه من منظور الارتفاع والعلو؛ وحين اقترب من بعض مصاحباته (الكأس)، ابتعد عن الماء، ودخل في النشوة والسكر. وفي الحالين ليس ثمة ماء!.

وفي مقابل الغياب شبه التام لحقل الماء، يبرز الحضور الملموس لحقل الحجر بمرادفاته ومصاحباته كالصخر والمرمر والرخام... إلخ. ولكن إذا كان الباحث يستطيع أن يفسّر هذا الحضور لحقل الحجر، من خلال صفتي الصلابة والديمومة وعلاقتهما على التوالي بكل من الرجولة والتأبد، مما توقفنا عنده سابقاً؛ فكيف يمكن للباحث أن يسوّغ غياب أحد الحقول الدلالية عن هذا النتاج الشعري أو ذاك؟!. بل هل يحق له أساساً أن يتساءل عن غير الموجود في النص الشعري، مهما يكن الغائب أو غير الموجود خطيراً وذا أهمية حياتية، ولاسيما إذا كان النص مكتفياً بذاته فنياً وجمالياً؟!

بدهي أن المقاربة النقدية هي مقاربة لموجودات النص بأبعادها المختلفة المتعددة ولا تولي عناية بالغائب عن النص إلا إذا كان غيابه دالاً. ويخيل إلينا أن غياب حقل الماء هو غياب دال، يفسره الحضور الكثيف لحقل الأعالي، والحضور الملموس لحقل الحجر. أما الأول فيفترض غياب الماء، من منظور أن جمالية المكان المرتفع تفتقر إلى الجداول والسواقي والأنهار والينابيع.. بالضرورة، ولاسيما أن جمالية المكان هذه، هي جمالية الذروة أو القمة. وبما

أن الأمر كذلك فلم يكن بد، لدى الشاعر، من أن يستحضر الغيم والسحب والغمام وما شاكلها ولكن من خلال إحالتها على الارتفاع والعلو والسمو عامة، لا من خلال إحالتها على خصائص الماء أو إيحاءاته. ولعل بعض هذه الخصائص هو الذي أبعد حقل الماء وأحضر حقل الحجر بمعنى أن الماء يحمل صف التغير والتحول والتأقلم، في حين أن الحجر يتصف بالصلابة والثبات والديمومة. وهو ما يتناغم ونزوع الشاعر إلى المطلق. حيث إن الثبات والديمومة من أخص خصائص المطلق. أما صفة التحول في الماء فتتعارض والميل إلى المطلق الثابت الخالد، في وعي أبي ريشة، ولهذا لم يكن بد، أمامه، من تفضيل الحجر على الماء دلالياً. ولا شك في أن هذا التفضيل جاء عفوياً، وبشكل لاشعوري في المقام الأول. فالشاعر الذي طالب حسناءه بأن تتحجّر خوفاً من أن تتغير، في قوله:

حسناء، ما أقسى فجاءات الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إن تتغيري.. فتحجّري!![317]

هو شاعر معني بالثبات لا بالتحول، وبالمطلق لا بالنسبي، وبالخالد لا بالزائل. ولهذا جاء معجمه الشعري تعبيراً عما اعتنى به ومال إليه. إن أبا ريشة هو شاعر الثابت لا المتحول في القيم والمشاعر، وفي التجربة والرؤية، والصورة الفنية واللغة الشعرية... جميعاً. ومن منظور لم يرتفع الماء إلى أن يكون حقلاً دلالياً قاراً، في هذا المعجم الشعري، مما جعل غيابه دالاً دلالة سلبية على النزوع إلى المطلق الثابت، بخلاف الحجر ذي الدلالة الإيجابية على هذا النزوع. غير أن ما تنبغي الإشارة إليه، فيما يتعلق بالماء أو الحجر أو سواهما من الحقول الدلالية، في النص الشعري عامة. هو أن هذه المسألة ترتبط أساساً بالتجربة الجمالية والموقف المعرفي والخيار الأسلوبي، في كل نص أو نتاج شعري، فلا يجوز تعميم هذا المضمون أو ذاك، على حقل بعينه كالماء أو الحجر مثلاً. ولاسيما إذا ارتفع الأمر إلى مستوى الرمز الفني، حيث تتعقد

المسألة وتتعدد جوانبها وتتنوع دلالاتها، بحسب «التعددية في أطوار الأشياء، وفي الحاجات إليها، وفي أساليب استخدامها، وفي المواقف الاجتماعية منها (وهي) تنعكس تعددية هائلة غير محدودة، في الذات المبدعة التي هي الأخرى لها أطوارها النفسية والروحية المختلفة والمتعددة. ولهذا لا غرو في أن يكون الرمز... ذا قيم جمالية متباينة ومتناقضة أيضاً. غير أن هذه التعددية غير المحدودة لا تعني الاعتباطية والفوضى، في التعامل الجمالي مع الأشياء، بحيث يفتقد الرمز إلى الإحالة الجمالية»[32].

إن ما نسعى إلى قوله هو أن مضمون الدلالة أو الرمز مرهون بما يفرضه السياق النصي من جهة والسائق الجمالي من جهة أخرى، ولا ينبغي أن نفرض مضموناً معيناً على حقل دلالي معين. ومن هذا الجانب، فإنه يحق للشاعر أن لا يرى في الماء، على أهميته الدلالية والرمزية، ما يعبر عن تجربته الجمالية، هذه التجربة التي كان لها نمطها الخاص في اقتراح الدلالات والرموز التي تستوعب طبيعتها وجوانبها المختلفة.

2 – صيغة الجمع:

وفي إطار اقتراح هذه التجربة لأشكالها التعبيرية، نلحظ الميل الكبير، في شعر أبي ريشة، إلى صيغة الجمع، من بين الصيغ الصرفية واللغوية. وذلك من مثل قوله:

كيف تطوي برد الصّبا الريّان ولياليكَ أكؤسٌ وأغاني

ومغاني أيامك الزُّهر مهدٌ لوصالٍ وملعبٌ لأماني

ودروب الحياة لو شئت كان الصخر فيها منابتَ الريحان

كيف تطوي برد الصّبا وحواليكَ ضلوعٌ على هواك حوانِ

وعيونٌ لم تختلج في شهيّ النوم إلا عن طيفك الفتّان

أنفضت الأذيال من عبقِ السير على كل معشبٍ فينان؟

ومسحتَ الشفاه من قبلات الحبّ والشوق والرضى والحنانِ

وتصامتَ عن نشيد فتونٍ   أنتَ ألفاظه وأنتَ المعاني[401-402]

ففي هذا المقطع، وهو مطلع القصيدة، تتصدر صيغة الجمع على سواها من الصيغ، بحيث تبدو وكأنها الوحدة اللغوية التي بني عليها المقطع، بل النص بكامله. فقد بلغ عدد المرات التي وردت فيها هذه الصيغة في هذه الأبيات الثمانية، عشرين مرة. من دون اعتبار صيغ الإضافة وأسلوب العطف، مما له علاقة بالجمع. مثل: منابت الريحان ونشيد فتون وقبلات الحب والشوق والرضى والحنان. إذ إن الريحان والنشيد والحب والشوق. تدخل في حكم الجمع بسبب الإضافة أو العطف. وإذا ما أشرنا إلى أن تلك الأبيات قد اشتملت على ستة وأربعين اسماً، مع إسقاط الأفعال والحروف والضمائر، فمعنى ذلك أن نسبة صيغة الجمع إلى عدد الأسماء تصل إلى الخمسين في المائة تقريباً. وهي نسبة عالية جداً، قياساً إلى ورود هذه الصيغة في الشعر عامة. ولا شك في أن هذه النسبة لا نجدها دائماً أو كثيراً، في قصائد الشاعر، ولكن في المقابل، فإن هذه القصائد كثيراً ما ترد فيها صيغة الجمع بنسبة دالة أسلوبياً. بحيث يصح التوكيد أن هذه الصيغة هي إحدى الوحدات الأسلوبية المتكررة، في شعر أبي ريشة. وتعزيزاً لذلك نقرأ الجدول التالي:

القصيدة	عدد صيغ الجمع	العدد الكلي للأسماء	النسبة المئوية	عدد أبيات القصيدة
هؤلاء	9	17	٪ 53	8
وجراحي	10	22	٪ 46	6
ما أوجع	12	21	٪ 57	6
شطآن بلادي	28	55	٪ 51	17
كوباكبانا	40	121	٪ 33	42
دروب	15	44	٪ 34	10
حسبي	8	13	٪ 62	6
بلادي	127	486	٪ 26	77

على الرغم من أن ثمة ميلاً ملحوظاً إلى استخدام هذه الصيغة، في مجمل هذا الشعر، فإن الباحث يلاحظ ارتفاع نسبة استخدامها في النصوص التي تقوم أساساً على تجربة السامي؛ وتتراجع تلك النسبة المرتفعة في النصوص التي تنهض من تجارب أخرى كالجميل أو المعذّب. أي أن ارتفاع نسبة التكرار الأسلوبي لهذه الصيغة ذو دلالة جمالية على تجربة السامي. ونعتقد أن صفة العظمة المادية أو المعنوية التي يشتمل عليها مفهوم السامي عموماً قد انعكست أسلوبياً بعدة مستويات، من أهمها صيغة الجمع. فبما أن هذه الصيغة تعني الكثرة، فإنها من أوضح الصيغ تعبيراً عن العظمة التي هي كثرة باعتبار ما لغوياً ومادياً وجمالياً كذلك. وإذا ما أضفنا إلى أن في التكثير، ولاسيما في حالة التكرار، نوعاً من المبالغة والتهويل، فإن الميل إلى هذه الصيغة يغدو مفهوماً على الصعيد الأسلوبي، من منظور أن السامي يتطلب ما يلائمه أو يستوعبه من صيغ أو تراكيب توحي بالعظمة والمبالغة في تجاوز العادي والسائد. ففي قصيدة «جان دارك» مثلاً، يصور الشاعر حركة الفرسان بقيادة جان دارك بقوله:

مضت الليالي... مثلما الأحلام في أجفان نائمْ
فإذا البتول على جوادٍ مثل جلد الليل فاحمْ
وأمامها علم البلاد مموّج الجنبات باسمْ
ووراءها جيش من الفرسان مشدود العزائم
وخيوله مختالةٌ تحت العوالي والصوارم
ينساب في الوادي كما الرقطاء بات لها قوائمْ
وغباره يعلو على جنبيه من عسف المناسمْ
والأفق مطروف العيون بلفحه والصخر شاتمْ [168-169]

لم يكن لهذا المشهد الملحمي أن يوحي بكل هذا الجلال، من دون تكرار صيغة الجمع، بشكل غير طبيعي أو بشكل استثنائي، يتلاءم واستثنائية

هذا الجيش. ولا شك في أن جملة من المستويات الأسلوبية قد قامت متكاملة ببناء هذا المشهد، منها ارتفاع درجة الإيقاع الصوتي، لكثرة ترداد أحرف المد، ومنها بطء الحركة، لهيمنة الجمل الاسمية وأشباه الجمل، ومنها التغريب في الصورة الفنية، لتباعد العناصر فيها أو الانزياح، حيث الجواد مثل جلد الليل، والرقطاء ذات القوائم، والأفق ذو العيون المطروفة بلفح الغبار الناري المتطاير بفعل حوافر الخيل على الصخر. ومنها كذلك تكرار صيغة الجمع التي كان بالإمكان الاستغناء عن بعضها من دون خلل عروضي كالأجفان والجنبات. إذ التعبير الأدق نثرياً يكمن في التثنية لا في الجمع، وكذا هي الحال في العيون والعزائم والأحلام، مما يمكن أن يكون بالتثنية أو الإفراد، من دون خلل معنوي. ومما زاد في تأثير صيغة الجمع ورودها بصيغ صرفية متقاربة بنيةً وصوتاً، كالليالي والعوالي والصوارم والعزائم والقوائم والمناسم. ونعتقد أن ميل الشاعر إلى تجسيد السامي/ الجليل هو الذي يكمن وراء هذه الأسلوبية الدالة على الضخامة والهول والمبالغة العددية. فمن المعلوم أن تجلّي هذه التجربة في الفن «يتطلب من الفنان تكثيفاً خاصاً وسطوعاً متميزاً وارتقاء فوق مستوى «العادي» في استخدام وسائل التعبير الفني»[33].

3 – أسلوبية التكثير:

إن شعر أبي ريشة يسمح لنا، بالاتكاء على معنى الكثرة في صيغة الجمع، بتوليد مصطلح أسلوبي خاص بهذا الشعر – ويمكن تعميمه على شعر السمو والجلال بعد اختباره النقدي – وهو مصطلح التكثير، ولا نعني به الإطناب أو المبالغة والغلو، أو اللف والنشر، كما في البلاغة العربية القديمة، ولا نعني به التكرار والترداد، كما في الأسلوبية الحديثة، بل نعني التكثر الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي متفرقاً أو مجتمعاً، في التركيب والنص معاً، بغرض التعميق أو التوسيع أو التضخيم... ولا بأس من الإشارة إلى أن في التكثير بعضاً من معاني التكرار، وبعضاً من معاني اللف والنشر الذي هو «ذكر متعدد على

التفصيل أو الإجمال، ثم ما لكل واحد، من غير تعيين»[34]. غير أن مصطلح التكثير ينفرد بإيحاء الكثرة من جهة، ويشتمل على مختلف المستويات، من جهة ثانية، ويستوعب كلاً من المفردة والجملة والتركيب والنص من جهة أخرى – من مثل ما رأينا في المقطع الشعري السابق. ونبقى في إطاره توضيحاً لهذا المصطلح الذي هو سمة أسلوبية أساسية، في شعر أبي ريشة عامة.

ففي البيت الأول مثلاً، وهو:

مضت الليالي... مثلما الأحلام في أجفان نائمْ

نجد كثرة في أحرف المد بما تتصف به من تكثر أو امتداد صوتي، ونجد كثرة في صيغة الجمع، وكثرة في الامتداد الزمني لا من خلال الليالي فحسب. بل من خلال الإيحاء بالنوم الطويل الشاق في تعبير «الأحلام في أجفان نائم». فلو جاء التعبير على نحو: «كالحلم في جفنيّ نائم» مثلاً، لما حمل دلالة الامتداد الزمني، وإنما دلالة القصر والسرعة. كأن نقول: مرّ العمر كالحلم. غير أن الميل إلى التطويل قد اقتضى الاختيار الأسلوبي لذلك التركيب الدال على الكثرة. وبالإضافة إلى هذا، فإن مفردة الليالي لا توحي بالكثرة لكونها من صيغ الجمع فقط. بل لما فيها أيضاً من كثرة في أحرف المد. وهو ما لا نلحظه في مفردة الأيام أو الأعوام. فلو جاء التركيب على نحو «قد مرت الأعوام كالأحلام...»، لما دل على التكثر الذي نلحظه في الليالي علاوة على دلالات الظلم والظلمة والنوم والغفلة فيها. وبدهي أن هذه الدلالات جميعاً مرهونة بالسياق النصي، ولا يجوز الكلام على الدلالة بمعزل عن السياق. ولكن للمفردة بنية صوتية وصرفية أيضاً يمكن الكلام عليها بوصفها بنية قائمة بذاتها. وهو ما يسوّغ القول إن في الليالي امتداداً صوتياً لا نلحظه في الأعوام. وكذا في الكثير من الاختيارات اللغوية، في ذلك المقطع، كالجنبات لا الجنبين، والخيول لا الخيل، والعوالي لا الأسنة، ووراءها لا من خلفها... إلخ. إن معظم هذه الاختيارات محكوم بالميل إلى التكثير صوتياً وصرفياً ونحوياً

كذلك. فعلى المستوى النحوي، نلحظ استعلاء الجمل الاسمية وأشباه الجمل، بغرض التضخيم والتوسيع، تضخيم المشهد وتوسيع فضائه التخييلي. فقد صوّر المقطع هول الموقف وضخامة الجيش وجلال القضية، بحيث بدا الجيش مستحوذاً على الأرض والسماء معاً، أو الوادي والأفق، كل ذلك من خلال التصوير المكاني، وتصوير الهيئة، هيئة الجيش، بكل من الجمل الاسمية وأشباه الجمل. أما الجمل الفعلية فليس لها حضور مؤثر في المقطع، ما خلا «ينساب في الوادي». ولو عدنا إلى المقطع، لوجدنا نوعاً من التصوير يقوم على التقاط عدد من الصور المتلاحقة والثابتة معاً، والتي تشكل المشهد الملحمي، بأدوات نحوية لا زمن ولا حدث فيها. أي بالجملة الاسمية وشبه الجملة المتلاحقتين والثابتتين أيضاً. فثمة، في البيت الثاني، البتول على الجواد الأسود الفاحم، ومن أمامها العلم المتماوج، ومن خلفها الجيش المتحفز، في الثالث والرابع. ثم الخيول المختالة تحت الرماح والسيوف، وهي تملأ الوادي هولاً، في الخامس والسادس، ثم الجو المغبر بفعل حركة الخيول، والأفق المعتكر بالغبار والشرر، في البيتين الأخيرين. إنها صور ملتقطة من زوايا عدة، ترسم المشهد العام رسماً بصرياً ثابتاً. وإن يكن ذلك لا يلغي الحركة أو الإحساس بها، كما في حركة العلم والخيول والرقطاء ذات القوائم. لكنها حركة مثبتة تماماً كتثبيت الصورة الفوتوغرافية لمشهد حركي ما.

وهكذا نلاحظ أن المشهد قام على كثرة من الصور المتلاحقة، وكثرة من الجمل الاسمية التي تكررت تسع مرات، وأشباه الجمل التي تكررت عشر مرات، في مقطع من ثمانية أبيات فقط. في حين أن المقطع التالي الذي اشتمل على ثمانية أبيات أيضاً، قد احتوى على ست عشرة جملة فعلية، وست جمل اسمية، ومثلها من أشباه الجمل. مع العلم أن هذه الجمل الست ليست جملاً اسمية صرفاً فهي لا تتألف من مبتدأ وخبر اسميين. بل الخبر فيها جميعاً جملة فعلية. الأمر الذي يخفف من طابعها الاسمي الصرف، معطياً إياها طابعاً

حركياً إضافياً، من مثل الأبيات التالية، من هذا المقطع الذي يصور الصدام بين الجيشين:

فتلاحم الجيشان فاندلع اللظى والهول أرعدْ
هـذا يـفـرُّ وذا يـكـرّ وذا يـكـبّ وذاك يصعدْ
والموت يأكل ما تلقّمه بيد الطعن المسدّد[170]

وغني عن البيان أن الكثرة في الفعلية أو الاسمية مرهونة أولاً بطبيعة الموقف المصور، وطريقة التعامل الشعري والجمالي معه ثانياً. وإن يكن ثمة ميل ضاغط، في شعر أبي ريشة، إلى الجمل الفعلية أكثر من الاسمية على نحو ظاهر. وهو ما ينسجم مع الشعر العربي الكلاسيكي القديم. غير أن أبا ريشة رفع وتيرة الاهتمام بالجملة الفعلية، بحيث يصح القول إن سمة التكثير الأسلوبية قد أثرت في الميل إلى هذه الجمل. فعلى الرغم من كثرة الجمل الاسمية في هذه القصيدة – جان دارك – فإنها تبقى أقل بكثير من حضور الجمل الفعلية. ولنقرأ الجدول التالي الدال على نسبة حضور تينك الجملتين:

القصيدة	العدد الكلي للجمل	عدد الجمل الفعلية	عدد الجمل الاسمية	عدد الأبيات
جان دارك	107	75	32	52
معبد كاجراو	174	127	47	81
نسر	41	35	6	21
في طائرة	44	35	9	15

إن هذا الجدول يوضح مدى طغيان الجملة الفعلية، في شعر أبي ريشة، لا بالنسبة إلى الجملة الاسمية فحسب. بل بالنسبة إلى عدد أبيات القصيدة أيضاً. وهو ما يعني ارتفاع نسبة الصور الحركية، في هذا الشعر. ولكن ما نود التوقف عنده، في معرض الكلام على بنية الجملة هو القيمة الدلالية القارة في الأفعال، والمتحصلة من حركة الفعل اتجاهاً وشدة ومؤدى ووظيفة.

4 – القيمة الدلالية للفعل:

لا ريب في أنه يصعب أن نجد نتاجاً شعرياً، أو حتى نصاً شعرياً واحداً، يؤسس لغته على حقل دلالي واحد، أو يؤطرها بقيمة دلالية محددة، فغالباً ما تتعدد الحقول والقيم بتعدد جوانب الحياة، وتعدد الاهتمامات والتجارب والمواقف... إلخ. وهو ما يجعل من النتاج الفني عامة ذا تعدد هائل في العناصر والقيم والمستويات. ولهذا فإنه حين يدور الحديث عن حقول أو قيم دلالية قارة ومهيمنة، لا ينبغي أن يذهب الظن إلى الانتفاء التام لبقية الحقول والقيم وسواها. أي أن مدار الحديث هو استعلاء هذه القيمة أو تلك، لا انتفاء سواها انتفاءً تاماً.

ومما لا ريب فيه أيضاً أن للشعر من بين الأجناس الأدبية، طبيعة لغوية خاصة، تعود إلى طبيعة تعامله الجمالي الخاص مع الظواهر والأشياء والمعاني. إنه الجنس الأدبي الأكثر تكثيفاً وانفعالية وحسية ومجازية وغنائية. ولأنه كذلك، فإن اللغة الشعرية هي المؤشر الأساس على الطبيعة الجمالية للشعر. إنها تكثف تلك الطبيعة كما تكثف التجربة والعالم معاً. وهي في تكثيفها تدلل على النزوع العام الذي ينزع إليه هذا النص أو ذاك، وهذا النتاج أو ذلك. ومن هذا الباب ندخل إلى القيمة الدلالية القارة للأفعال، في شعر الشاعر.

يمكن القول إن ثلاث قيم دلالية قد استعلت على ما سواها من قيم، في مجمل الأفعال المستخدمة، وهي:

أولاً – قيمة الصمود: ونقصد بها حركة الفعل الشاقولية من الأدنى إلى الأعلى، بصرف النظر عن شدة الحركة ومداها، من حيث القوة أو الضعف. من مثل: يعلو، يتعالى، يصعد، يطير، يحلّق، يتسنّم، يشمخ، يشرئب، يقفز، يرقى، يترفع، يتكبّر، يبني، ينمو، يصلّي، يمتطي، يثب... إلخ.

ثانياً – قيمة الاختراق: وهي المتحصلة من حركة الفعل السهمية (أو

الأفقية) الحادة، والدالة على الاختراق. من مثل: يقذف، يفت، يمزق، يدمي، يشق، يهب، ينبت، ينطلق، يفجر، يندلع، يتدفق، يجرح، يطلع، ينفض، يهتك... إلخ.

ثالثاً: قيمة الاهتزاز: وهي المتحصلة من حركة الفعل البندولية، بصرف النظر عن القوة أو الضعف. من مثل: يهتز، يتمايل، يختال، يرقص، يصطك، يرتجف، يموج، يترنح، يتلوى، ينثني، يرف، يتجاذب، يضفر... إلخ.

وثمة قيمة رابعة أو حضوراً من هذه القيم الثلاث، من مثل: يتعالى، يصلي، يشمخ، أو: يفتض، ينطلق، أو يهتز، يتمايل، يختال. أي أن قيمة الانتشاء يمكن أن تكون قاسماً مشتركاً بين القيم الدلالية الثلاث. ولاسيما فيما يتعلق بالجانب الذاتي أو بالإحالة على الذات الشعرية في النص، لا بالإحالة على اتجاه الحركة أو شدتها.

إن استعلاء هذه القيم الدلالية الثلاث يتناغم وطبيعة التجربة التي يتمحور حولها النتاج الشعري، لأبي ريشة، وهي تجربة السامي بمضمونها الجمالي والاجتماعي والنفسي، وبموضوعاتها الوجدانية والعاطفية والوطنية. بحيث يمكن أن نقرأ في كل قيمة دلالية، من تلك القيم أبعاداً نفسية واجتماعية وجمالية... إلخ. كما يمكن أن نقرأ بعداً محدداً في هذه القيمة أو تلك. كأن نقرأ في قيمة الصعود المنطق التراتبي الاجتماعي، وفي قيمة الاختراق، المنطق الذكوري، وفي قيمة الاهتزاز الاستعراض الذاتي أو النرجسية. غير أن هذه القراءة أو تلك تبقى مرهونة بجمالية التلقي، أكثر مما هي مرهونة بجمالية النص. ولكن مما لا شك فيه أن استعلاء هذه القيم يدلل على نزوع جمالي، يكمن فحواه في السمو، وما يحيل عليه من علو وقوة وتحدٍّ وعنفوان وتجاوز لكل الأشكال والمستويات التي يتخذها القبح أو التفاهة أو التسفل والاتضاع.

وهكذا نلاحظ أن ثمة تجربة شعرية متكاملة الجوانب، في إحالاتها الجمالية والرؤيوية والأسلوبية، وهي تجربة متفردة في بابها، لا بمعنى التفرد أو

الاختلاف النوعي، بل بمعنى التفوق الجمالي، في إطار الكلاسيكية الجديدة، في الشعر العربي الحديث؛ علاوة على التفوق في التعبير عن تجربة جمالية، قلّما تم التعبير عنها بهذا المستوى المحوري، من جهة، وبهذا المستوى من الوعي، من جهة أخرى. إذ كثيراً ما يتم الاختلاط بين القيم الجمالية، في النص الشعري الواحد، فما بالنا بنتاج شعري كامل. ولهذا الاختلاط أمثلة كثيرة، في القديم والحديث على السواء. وهو ما لا نجده في شعر أبي ريشة الذي يعد أنموذجاً عالياً للاتساق، في الموقف الجمالي والرؤيوي والاجتماعي والأيديولوجي والأسلوبي جميعاً.



الهوامش

(1) الشريف، جلال فاروق: الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 1980م. را: ص 88–98.

(2) الدهان، د. سامي: الشعراء الأعلام في سورية. دار الأنوار، بيروت، ط 2، 1968م، ص 321.

(3) نفسه، را، ص 320.

(4) المرعي، د. فؤاد: الجمال والجلال، دراسة في المقولات الجمالية، دار طلاس، دمشق، ط 1، 1991م، را: ص 15–18.

(5) أبو ريشة، عمر: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971م، ص 158–162. ونشير هنا إلى أن كل المقبوسات من شعر الشاعر مأخوذة من هذه الطبعة حصراً إلا ما أشير إليه في حينه.

(6) جويّو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: د. سامي الدروبي. دار اليقظة العربية، بيروت، ط 2، 1965، را: ص 68–69 في الهامش.

(7) ستولينتز، جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية. تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1981م، را: ص 409.

(8) نذكر من تلك الدراسات: الشعراء الأعلام في سورية، مرجع سابق، و«الأدب والقومية في سورية»، لمؤلفه سامي الكيالي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1996م، و«عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته» لمؤلفه محمد إسماعيل دندي، دار المعرفة، دمشق، ط 1، 1988م.

(9) الدهان: المرجع السابق، ص 333.

(10) نفسه، ص 342.

(11) دندي: المرجع السابق، ص 15.

(12) الهاشمي، محمود منقذ: الحب في شعر عمر أبي ريشة. مجلة المعرفة، دمشق، عدد 177، تشرين الثاني 1976، را: ص 74.

(13) سيلامي، نوربير: المعجم الموسوعي في علم النفس، جـ 2، تر: وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 608.

(14) هذا البيت من قصيدة بعنوان «كبرياء» لم تنشر في ديوان وهي مسجلة على شريط كاسيت بصوت الشاعر، وقد قدمها لنا مشكوراً الأستاذ الباحث محمد قجة.

(15) كليب، د. سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي – الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق 1977، را: ص 301–303.

(16) من قصيدة بعنوان «قدسية الحب» مسجلة على الكاسيت.

(17) الشابي، أبو القاسم: ديوانه، دار العودة، بيروت 1972م، ص 246.

(18) الهاشمي: المرجع السابق، ص 71.

(19) باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1984م، ص 184.

(20) الشابي، المصدر السابق، را: ص 562.

(21) بدوي الجبل: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط 1، 1978م، ص 340.

(22) نفسه، ص 128.

(23) نفسه، ص 171.

(24) نفسه، ص 269.

(25) نفسه، ص 385.

(26) نفسه، ص 412.

(27) الشابي، المصدر السابق، ص 36 (من المقدمة بقلم الدكتور عز الدين إسماعيل).

(28) نفسه، ص 375–376.

(29) نفسه، ص 117.

(30) ابن الفارض: ديوانه. شرح وتحقيق: عبدالقادر محمد مايو. دار القلم العربي. حلب، ط 1، 2001م، ص 87.

(31) نفسه، ص 103.

(32) كليب، د. سعد الدين: وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997م، ص 85.

(33) المرعي: المرجع السابق، ص 124.

(34) القزويني، جلال الدين: التلخيص في علوم البلاغة، شرح: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت. د/تا، ص 361.

* * *



تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة

أحمد الصغير



تعددت المفاهيم حول الصورة الشعرية[1]؛ فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعنيّ به. وتعد الصورة الشعريه من أصعب مفاتيح النص الشعري، نظراً لاختلافها من شاعر لآخر؛ فكل شاعر له صوره التي يبتكرها ويتميز بها عن الآخرين. ويرتبط أسلوب الشاعر ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرته على الابتكار والتجديد في لغته الشعرية وصوره أيضا؛ فالصورة الشعرية «هي رسم قوامة الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة[2] وما دامت الصورة ركناً أساسياً في النص الشعري فهي أيضا « الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني تمثلاً جديداً مبكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي»[3].

وتعد الصورة الشعرية صورة الشاعر ذاته؛ فهو يطرح هذه الذات من

خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة ، وتنبثق الصورة من خلال الذات الشاعرة. فالصورة هي الملمح الأسلوبي الذي يتميز به شاعر عن آخر. والصورة وسيلة الشاعر للتجريب والتجديد ،فقد يُحدث الشاعر صدمة ودهشة للمتلقي في آن واحد من خلال صوره المبدعة. فالصورة هي أول ما يلفت عين القارئ وأذن المتلقي، بخاصة حين تكون الصورة جديدة في تناولها، مبتكرة ، غير متداولة، أو بمعنى آخر أنها (صورة بكر) ؛ «فالشاعر الحاذق هو الذى يستطيع أن يحقق فى نصه بكارة التصوير وبكارة الدلالة ؛ فالصورة هي وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، ويقاس بها نجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً»[4].

وتعد الصورة وسيلة حتمية لمعرفة الأجواء النفسية التي يكون عليها الشاعر؛ «فالصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام؛ وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها و يجسدها بدون الصورة»[5].

ويحدد جابر عصفور مفهوم الصورة في قوله: «إن الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي .... وقد لانجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول»[6]. إذن فالصورة الشعرية لم تختلف فى وقتنا الحاضر عن الماضي بقدر ما اختلفت في طريقة العرض والتناول؛ فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني ، التي يصور الشاعر من خلالها تجاربه وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه .

ويشير عبدالقادر القط إلى أن « الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ، أو يرسم بها صوره الشعرية ؛ لذلك يتصل الحديث عن الصورة بناء العبارة[7].

فالصورة الشعرية تعتمد إذن اعتماداً كلياً على التجربة الشعرية الكاملة؛ فهي نتاج تشكيل لبنات النص الشعري من اللغة ، والإيقاع (الوزن + القافية) والتركيب والأفكار ، وهذه الوسائل كلها تتآزر فيما بينها مكونة جسد النص الشعري.

فالصورة الشعرية تغذي خيالات القارئ / المتلقي أثناء الفعل القرائي / التلقي ؛ فتجعل القارئ / المتلقي مشاركاً فعلياً في عملية إبداع النص .ويقول صلاح فضل: «إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أوسمعيه أو لمسية أو شمسية أو ذوقية ، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته، باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية »[8]. والصورة هي انعكاس الذات على نفسها ورصد ملامح تطورها وتحولها فهي « المرآة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي فحسب ، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها[9].

فالصورة الشعرية هي التي يتبدى من خلالها جوهر النص الشعري الحقيقي، وتسجل التجربة / الحالة التي يقاسيها الشاعر ويعاني من خلالها لهيب التجربة، فتجيء صورة ملتهبة مدهشة في آن. «فالصورة مظهر من مظاهر خصوصية الشاعر الفنية وهي التي تحدد مدى قدرته على الابتكار

والخلق، وهي عنصر التميز الفني وسط السياق، كما أنها وسيلته وغايته في تكوين تجربته النصية(10).

فقد كانت الصورة الشعرية الهاجس الأكبر الذي انشغل به الشاعر السبعيني فانشغل بالابتكار والابتداع في خلق صور جديدة طبع عليها بصمته الفنية وكانت جزءاً من أسلوبه الذي امتاز بالتجاوز ورفض الاجترار الزائف عن السابقين ، فجاءت صوره صادمة للمجتمع ، لأنها كادت أن تُنْبِئ عن حقيقة مّا يخشاها المجتمع « فالمظهر العام لخيال المتفنن هو ذاك الإلهام الذى يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات ، وتأملات ، أو معاناة من تحصيل وتفكر(11).



الصورة الشعرية والحداثة:

من الملاحظ أن الصورة الشعرية عند شعراء الحداثة (شعراء السبعينيات) هي الصورة المثيرة ،التي تعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة والبكارة التركيبية. وهذا ما أكده محمد حمود بقوله: «إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري ؛ فالصورة إذن هي المدخل إلى مناخ الشعر والتكثيف، لذلك لجأ الشعراء الحداثيون إلى التتابع الصوري؛ فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته ، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنيه القصيدة»(12) فالصورة تمثل البنية المركزية بوصفها الجوهر الحقيقي لتميز الشعر عن النثر بعد الوزن (التفعيلة) .

وقد جنح شعراء السبعينيات إلى التجريب الفني على مستوى اللغة، والصورة، والبنية التركيبية والإفرادية للنص الشعري؛ «فالصورة هي جوهر النص الشعري ، فإن تشكيل الصورة هو ميدان إبراز موهبة الشاعر ومقدرته الفنية ،وذلك أن الصورة هي قبل كل شيء تشكيل مكاني، والمكان بذاته

جمود وسكون وتلاش ومقدرة الشاعر الفنية تبرز في الخلق الصوري، أي في بث الحركة والحياة في المكان في جعله مكاناً زمانياً»(13).

إن بحث الشاعر السبعيني المستمر وراء الصورة الشعرية الجديدة يتسم بالجدية والطزاجة، كما أنه يعبر من خلالها عن آرائه وأفكاره وخيالاته ؛ لذلك تجاوز الصور التقليدية المحفوظة التي يمتلكها شعراء آخرون سابقون عليه .

فالصورة الشعرية هى الحلم الذى يرنو الشاعر دائماً إليه محاولاً تحقيقه أو البحث عنه فى أغوار نصه الشعري ؛ فقد يلجأ الشاعر للصورة الجديدة، لبناء النص الشعرى، فالنص الشعري الحداثي مفعم بالصور الشعرية التي تتفتق حسبما تكون الحالة / التجربة التي يمر بها الشاعر. وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء السبعينات كل ما هو تقليدي، قد تم إنجازه ؛ لأن الشاعر السبعيني يبحث عن الأشياء التي لم تنجز بعد؛ «فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية، وصنعت مناخاً استعارياً شديد العصف بالمنطق القديم وطرحت التراكيب اللغوية الجديدة الكثيفة المدهشة تعدداً في المعاني المطروحة ، يجعل من الصعب أن تعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر بسبب التفاعل العميق الذي يطرح حاسة مجازية مختلفة»(14).

ومما لاشك فيه أن الصورة في ذاتها ، هي الفضاء الذي يتحرك من خلاله الشاعر فهي «ليست حلى زائفة ، بل إنها جوهر فن الشعر ، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه وهذا ما انتبه إليه فاليرى إن الزحافات والعلل من جانب الاستعارات والمجاز والصور هي خصائص الشعر الجوهري وليس المضمون هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه»(15).

«وقد انفتح الخطاب الشعرى السبعينى على الصورة الشعرية ، وعلى فضائها بحيث أنتج عالماً رحباً من الصور الشعرية التي تنطلق منه وتدور في فضاءات متعددة ، تبدأ من الهاجس الصغير الكامن فى الذات إلى التأمل الكوني

المطلق ، وتتخذ السمت التجريبي الذي يؤالف بين موجودات متناكرة، ويعطي صوراً صادمة لذوق المتلقى والثقافة الجمالية التي خبرها[16].

«وارتبطت الصورة الشعرية دائما بموقف من الحياة ، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى الأمور وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية وهي وإن ظلت حسية ، فلأن الصورة دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية ، ومازالت تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة»[17].

«مما يميز الصور التى يفتقها الخيال المبدع، ما تنطوي عليه من لا نهائية وانقسام، أما اللانهائية ؛فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسى، ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك . وتعني هذه المقولة – فينومينولوجيا – أن الموضوع المدرك محصلة لا متناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة ، يعد الموضوع حاضراً في كل منهما ، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال ، وإذا كان المدرك لا يستنفد ، فحري بالصور التي تستند للمدركات ألا تتناهى أو تستنفد .... ولكن تظل هناك دائماً فيما هو ليس بعد الصورة التي لم يبدعها خيال»[18].

عناصر الصورة الشعرية:

أ – التشـــبيه:

«هو علاقه مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال؛ هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية ، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الزمني الذي يربط بين الطرفين المقارنين ، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة»[19].

وقد تقتضي الحالة الشعرية لدى الشاعر الجنوح بالذهن إلى طرح

تشبيهات تميل إلى الحالة النفسية والوجدانية التى تسيطر على الشاعر ؛ فتتباين التشبيهات من آن لآخر.

وقد سيطرت أداة التشبيه (كأن) على نص حسن طلب (فسيفساء) إذ يقول :

«يا مرسلة غزلانك في قمحي

في كرمي .. تاركة خيلك

ما كان أضل خروجك لي

تحت الدوحِ ...وكان أضلّك

كنت مصوبةً نبلك

لكأنك كنتِ حساماً

والعشقُ استلك

بل لكأنك أنت المنذورة لي»(20).

يمتح الشاعر من نبع حالته الشعرية المسيطرة على قلبه وحبه تجاه محبوبته تشبيهاً يكاد يكون مضاداً من حيث يشبه المحبوبة بالحسام / السيف الذي استله العشق ، ثم يخبرنا الشاعر من خلال طرحه لحالته تجاه محبوبته بقوة هذه العلاقة (لكأنك أنت المنذورة لي) فيشبهها الشاعر بأنها قَدَرُه وملاذه الوحيد ، أو بمعنى آخر قَدَرُه الذي لا يعلمه . وقد أثبت الشاعر الضمير (أنتِ) بعد كأن ليؤكد على قوة هذه العلاقة الوثيقة بينه وبين محبوبتـه.

ويقول الشاعر حسن طلب:

«وفتاةٌ – كالمهرة – نحوي

قالت:

مثلك في قلبي

هل مثلي في قلبك ؟»(21).

لقد شبه الشاعر محبوبته بالمهرة الجميلة التي تتجه نحو محبوبها وتطوقه بحبها ويطوقها بحبه؛ فنرى وجود المشبه (الفتاة) + الأداة (الكاف) + المشبه به (المهرة).

فالشاعر قد بالغ في وصفه لمحبوبته؛ فاتخذ تشبيهات تنم عن عشقه وحبه لهذه المعشوقة ؛ فالمحبوبة هي ظل الشاعر الممتد بامتداد عشقه لها، فهو (الشاعر) الذى يستنطق هذه المحبوبة من خلال إجراء (الديالوج) بينه وبينها في قوله (قالت : مثلك في قلبي / هل مثلي في قلبك ؟) فسؤال المحبوبة يوحي بمدى قلق واضطراب حالة العشق لدى المحبوبة .ثم يستطرد الشاعر فى هذا الديالوج فيقول:

قلت : أقل قليلاً

قالت : فى لبّك ؟

قلت : أقل قليلا[22].

فأسئله المحبوبة التي تتوارى خلفها إيحاءات كثيرة تشي بمدى عشق المحبوبة لمحبوبها ، فهي تريد أن تعرف مقدار حب معشوقها لها.

و لم يتخلَّ الشاعر السبعيني عن استخدام أداة التشبيه ، بصورتها التقليدية فى البلاغة القديمة ، ولكن صار استخدام التشبيهات ظاهرة من ظواهر البلاغة فى الخطاب الشعرى السبعينى؛ ففي قول حلمي سالم :

هاتان الساقان شهيقان:

شهيق يهمس خذني ، وشهيق يصرخ

إنا مفترقان . عمودان من الدم المطلوق : الأول وردي

شأن بكارات الأغشية لبكر، الآخر فيه من الجرح القاني ....

الساقان سؤالان عميقان انتصبا ساريتين ،

الساريتان بجمرهما المتأجج تحترقان ، الأم تقول : هما الفتنة تختبئان

كسفّاحين ، السفاحان بفن القنص عريقان[23].

فقد مزج الشاعر في المقطع السابق أنواع التشبيه بين (التشبيه البليغ، والتمثيلي، والضمني) فنجده في السطر الأول قد صور الساقين بأنهما أعمدة عالية لضخامتهما وارتفاعهما في آن. وقد شبه الشاعر هاتين الساقين بأنهما عمودان من الدم المطلوق قاصداً استغلال تلك الإيحاءات التي تومئ إليها كلمة (الدم) بما فيها من (قتل، وانتهاك، وعنف، وحرب، وإراقة دماء الأبرياء)، كما أن هذا الشعور الممزوج بحس الشاعر وحالته ، يومئ إلى معاناة الشاعر تجاه إراقة الدماء. ثم إن تصوير الساقين بعمودين من الدم ، وبالساريتين بجمرهما المتأجج،يلتقيان في اللون الأحمر للنار؛ فقد أتى الشاعر بصفة من صفات النار وهو التأجج الذي يوحي بمدى شدة النار ولهبها . ثم يصور الشاعر الساقين في قول الأم بأنهما الفتنة تختبئان كسفاحين ؛ فنلاحظ أن الشاعر قد استخدم تشبيهين؛ تشبيهاً بليغاً لم يذكر فيه الأداة ، وهو الأول، وتشبيهاً تمثيلياً، وهو الثاني ،الذي ذكر فيه الأداة. وقد استخدم الشاعر أدوات التشبيه بأنواعها، وذكر أداة تشبيه تكاد تكون غير شائعة (شأن) في قوله (شأن بكارات الأغشية)؛ فشأن هنا تأتي بمعنى (مثل) وهي أداة من أدوات التشبيه.

كما نلاحظ استخدام الشاعر رفعت سلاّم لتشبيهات معينة ،تميل إلى الخيال المجرد أكثر من الحسية ،ففي قولـه :

أُجلِسُ البحرَ على يَدي الأصــيل.

أَسقيه قهوتي ،

في فنجان مزخرف برسوم تَتَرِيَّة

أُعطيه سيجارة من عُلبتي الفارغة.

أشعلُها ، أشعلهُ ،

مُسنداً ظهري على ظلِّيَ القتيل .

كلامٌ مالحٌ ، وطحلبٌ يطفو ،

أصدافُ فارغةٌ ، وسفنٌ هشيمةٌ

أسماكٌ ميتةٌ ، وَصفيرُ نافقٌ ،

ودوارَ بليل.

بحر على يَدي ،

يمدد الساقين ويُرخي تَعَبَه .

يرمي عَليّ كَومةً من أساطير وكائناتٍ من اليُود[24].

في المقطع السابق نرى الفاعل الدلالي (الشاعر) هو الذي يتحرك بصورته ويُشكلها ويقف على شفا تكوين الصورة بالفعل / المضارع (أجلس، أسقيه – أعطيه – أشعلها – أشعله) وكأن الشاعر فنان تشكيلي يزخرف لوحته، موزعاً مساحاته اللونية في نسق ممتد ، لاكتمال الصورة الكلية للنص.

ب الاستعارة:

المراد بالاستعارة هو أن: «تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع، أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبَّه وتُجريه عليه»؛ فالاستعارة ضرب من التشبيه – على حد تعبير عبدالقاهر الجرجاني – حيث يعتمد الشاعر في صياغتها على حذف أحد الركنين ، المشبه ، أو المشبه به؛ فتصير مجازاً قائماً على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة»[25].

وتعد الاستعارة في الخطاب الشعري السبيعني من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، «لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة، وانتشالها، وتجسيدها تجسيداً يكشف عن ما هيتها وكنهها بشكل يجعلنا نتفاعل تفاعلاً عميقاً بما تنضوي عليه؛ فهي بذلك أداة توصيل جيدة تصور ما يحدث في صدر الشاعر وتنقله إلى المتلقين بشكل مؤثر»[26].

وتعد الاستعارة أيضاً لبنة من لبنات النص الشعري السبعيني ؛ فهي تمثل

جوهر الصورة الشعرية ،وتمنح القارئ اتساعاً في الخيال ، وقدرة علي الإثارة الحسية والعقلية فى آن واحد. وترتبط الاستعارة بالإدراك الحدسي وتصبح مرتكزاً للصورة الشعرية، ولهذا تكون فاعلة في النص الشعري ، كمايقول ريتشارد: «إن الاستعارة الجيدة ، تتضمن الإدراك الحدسي، لا وجه المبيانة، بين الأشياء المختلفة»(27).

وتسهم الاستعارة في إبراز عبقرية الشاعر، وتميزه على أقرانه من الشعراء، وتتجلى من خلالها القدرة علي كشف العلاقات الخفية بين الأشياء جميعها.يقول حسن طلب :

يا نيل قد بدّلت بعد الحال حالا

هجم الوباءُ عليك مِن كلِ الجهاتِ

وساغ ماؤك للهاة

غنيمة بيضاء

أو رزقاً حلالاً

قال : صف النيل

قلت: اغتيل

وأضفت : أجل للنيل يد

لكن لا كالأيدي

فعلام يشير النيل إلى المارّةِ ؟

كيف يمد النيل يديه

يستجدى ؟!(28).

ويقول في مقطع آخر:

«يا نيل أحكمت الخُططْ

فرشتْ لك الصحراءُ شرّ حَصيرةٍ

فَرَصَدَت كل صغيرةٍ
لم تنس قطَّ

ومكرت بالمستنقعات
فسرت من بحر الغزال
عبرت مرتفعات دنقلة القديمة
في محاذاة الجبالِ»(29).

يتوجه الشاعر بالنداء إلى «النيل» بوصفه كائناً حياً، ليسقط عليه صفة من صفات الإنسان ألا وهى (السماع). ويجري الشاعر مونولوجاً داخلياً بينه وبين نفسه ،وكان الحديث عن النيل الذي تغير وتبدَّل وآل إلى حال سيئة. وتتحقق الصورة الاستعارية في (هجم الوباء) حيث يعتمد الشاعر على تشخيص الوباء وكأنه إنسان أو شخص شرير يحمل كل الصفات القبيحة ليهجم علي فريسته. ويأسى الشاعر ويحزن ويتألم ويتوجع لما صار إليه حال النيل فى مصر، وإن كان الشاعر قد اتخذ من النيل رمزاً للشعب المصري المغلوب على أمره.

وتتحقق الصورة الاستعارية الحسية التي تعبر عن حالة الشاعر النفسية، من خلال مجيء الاستعارات على النحو التالي (هجم الوباء عليك ، ساغ ماؤك للهاة ، للنيل يد، يمد النيل يده ، ويستجدي) هذه الصور الاستعارية كلها التي عبر الشاعر عنها في صورة لقطات سينمائية صارت مرتكزاً حسياً نفسياً يمكن لنا من خلالها الولوج إلى روح النص الشعري ذاته.

وفى المقطع الثاني: صور الشاعر النيل بإنسان يدبر ويُحكم الخطط ، ويصفه بالمكر والخبث ، وقد تحققت الصورة الاستعارية من خلال ورود بعض اللقطات الاستعاريه في قوله (يا نيل أحكمت الخطط فُرِشَت لك الصحراء، لم تنس قط ، مكرت بالمستنقعات ، شر حصيرة) هذه الاستعارات السابقة كلها

تقع في باب الاستعارة التشخيصية، التي تنقل الجماد من صفته اللاعقلانية لتضفي عليه صفة إنسانية ؛ فقد صور الشاعر النيل بشخص يسمع نداءه ويفكر محكما خططه ، ويمكر بالمستنقعات ، وإن كان الشاعر قد أضفى على المستنقعات أيضاً صفة التشخيص .

وقد احتفى الشاعر حسن طلب بالاستعارة فى جل نصوصه الشعرية ، فكانت الاستعارة جزءاً أساسياً من بناء النص الشعري لديه . وتميز أسلوب حسن طلب عن بقية أقرانه فى اختيار الاستعارات التي يغلب عليها الطابع الحسي؛ ومن ثم يتأسس «عالم الرؤية في قصائد حسن طلب على المزج بين الاستعارة في جانبها الأسطوري المجرد، وجانبها الواقعي المتعين المحسوس، وسوف نلحظ أن هذا التكنيك لا يقف عند مجرد استعادة الأصل واستكناه جوهره الأنطولوجي فى منحنى تشكيلي واحد» كذلك لا يسعى إلى مجرد إماطة اللثام عنه ، وتعريته ، وإنما يسعى أساساً إلى تفجير دلالته وكينونته المستقرة وتأسيس فعاليات فنية جمالية مغايرة ، قادرة على التخطي والتجاوز[30] .

وتتجلى الصورة الشعرية لدى الشاعر حسن طلب من خلال تراسل الحواس ، فيقوم الشاعر بعملية استبدال الوظائف، فيجعل العين تسمع، والأذن تري ، فيقول :

«أريد أن أكتب شعراً

تستطيع أن تسمعه العين

وأن ترى جماله الأذن»[31]..

فالشاعر ينقل حاسة السمع من موضعها الطبيعي المنطقي الذي خلقت الأذن من أجله إلى الموضع الاستعاري الجمالي الذي مازال الشاعر يحلم به؛ فهو يريد لنصه الرواج والشيوع. ويوحي هذا المقطع برؤية الشاعر إزاء لنصه؛ فالنص الشعري السبعيني نص يحتاج للعين ، أو بمعنى آخر يحتاج إلى القراءة المتكررة حتى تتمتع العين بجماله ، ثم ينقلنا الشاعر في السطر الثاني إلى استبدال

وظيفة الأذن وهى السمع إلي وظيفة أخرى وهي الرؤية ؛ فتصبح الأذن عيناً والعين أذناً. فالشاعر يمتح من نبع نصه الشعري رؤيته الفكرية والثقافية التي يحلم بها، ومازال الحلم يراوده من وقت لآخر.

ومما لا شك فيه أن نصوص حسن طلب تحتاج إلى الرؤية البصرية أولاً ثم إلى الأذن؛ لأنه مغرق في تشكيله الطباعي فى فضاءات نصوصه وألاعيبه اللغوية .

وتتجلى الصور الاستعارية فى نصوص حلمي سالم بصورة واضحة؛ فهو يربط بين حالته النفسية وصوره التي تغلب على طبيعة أسلوبه في جل نصوصه ؛ فيقول فى قصيدة (سكندريا يكون الألم):

«الكائنات الصلبة على خدود الماء

القميص الذي في حالة الغزل والنسيج

هذه المدينة اختصار لتفصيلي ،

أو كناية عن اشتعالي البهيج»(32)..

فقد مزج الشاعر بين جسده الذي في القميص والكائنات الصلبة التي تقطن خدود الماء؛ فقد وصف الماء وصوره بأن له خدوداً ؛ فحذف المشبه به وصرح بشيء من لوازمه (الخدود) وذكر المشـبه (الماء). وتدخل الاستعارة هنا في بـاب الاستعـارة التشخيصية ، فقد جعل الشاعر «الماء السائل» بأنه إنسان له (خدود). وقد ربط الشاعر بين المدينة التي أشار إليها وآلامه وصراعاته؛ فهو بالطبع جزء من هذه المدينة وهذه الصراعات .

والصورة الاستعارية عند حلمي سالم هاجسه الأول ، إذ نراه منشغلاً بالصورة المركبة تركيباً ممزوجاً بطبيعته الساحره ، إذ يقول في قصيدة (صورة) من ديوانه «الشغاف والمريمات»:

«الذكرى تركن ثدييها فوق أصابع قلبي ،

وتشاغل عينيها بتأمل أشياء الله

وتغفو في صدري

الذكرى تفرط في السهو ضفائرها المبلولة فوق قميصي ،

وتحدثني عن أخطاء الأحزاب وعن خاتمها الوجداني ،

تصب القهوة هادئة

وهي تداري دمعتها في جلبابي ،

وتخبئ شفتيها خلف هواء الحجرة

وهواء الحجرة يقظان .

الذكرى تخلع برنسها الفضي وراء الباب المردود خفيفاً ،

وتموت»[33] .

إن اختيار الشاعر لمفردة (صورة) لتكون عنواناً لهذه القصيدة اختيارٌ مناسب لطبيعة هذا النص الشعري ، الذى حفل بعدة صور استعاريه جمعت بين الحسية والذهنية ؛ فالذكرى تؤرق الشاعر عبر تأملاته وخيالاته وهواجسه الممتدة من خلال الفضاء النصي. وقد تجلت الاستعارة في عدة سطور على سبيل المثال (الذكرى تركن ثدييها – تغفو – الذكرى تفرط في السهو – تحدثني – تصب القهوة – هواء الحجرة يقظان) إلى آخر الاستعارات التي غلب عليها الطابع الحسيّ الذي رسمه الشاعر من خلال خيالاته وتأملاته ، فقد جنح إلى أنسنة الأشياء – أو بمعنى آخر – فقد نقل الذكريات من دلالاتها المعنوية إلى دلالاتها الحسية الإنسانية ؛ أى خلق الشاعر منها شخصاً يتمتع بكل صفات الإنسان .

وقد أولع الشاعر رفعت سلاّم برسم صوره الشعرية من خلال استخدام

الاستعارة بأنواعها المختلفة؛ فقد مزج بين روحه المعذبة وذاته المأساوية ، وجمع بين آلام الذات وعذاباتها وواقعه الممزق السوداوي الذي لا يرى الشاعر سواه فيقول:

«أُحصي البقايا :

صرخةٌ تنام في أذني

ظلامٌ يهطلُ الأشلاءَ ،

نومٌ قاتلٌ

سُعَار يبدأ الصباح

صبح يشبه الصراخ

صخرة مشروخة

لا تشبه امرأة

تموء في الزوايا

أحصي البقايا

جثة

فجثة

فأخطئ الحساب»[34] . .

ففي هذا المقطع ، تتجلى الاستعارات (صرخة تنام ، ظلام يهطل ، نوم قاتل ، صخرة تموء في الزوايا) ومن خلال البناء الكلى للقصيدة. تبرز الحالة الشعرية لدي الشاعر ، بكل أبعادها الفنية و الإنسانية ، مرتبطة بمرحلة قاسية من معاناته وآلامه وأوجاعه التي عبر عنها من خلال بعض المفردات (صرخة ، ظلام ، الأشلاء جثة ، مشروخة ، سعار)؛ فهذه المفردات ترسم صورة الذات الشاعرة المأساوية، وتبوح الذات من خلال اللاوعي بمكوناتها الداخلية، فتسقط أحلامها المبتسرة عبر نصوصها الشعرية، مستخدمة ألفاظاً تعبر عن

هذه الحالة وهذه الأحاسيس والآلام ، وفى ذلك الحشد من الصور الاستعارية التي استطاع الشاعر من خلالها ، أن يخلق علاقات بين الأشياء التي لا تجانس بينها ، بل يخلق عالمه الشعري الذي ينوء بحمله صباحاً ومساءً.

وقد انشغل الشاعر رفعت سلاّم بخلق هذه الصور الشعرية وفقاً لتجربته الخاصة ، نابعة من عالمه الباطني الذي يعيش داخله ، فالتصوير الاستعاري في (صرخة تنام ، ظلام يهطل) شكّل علاقات خفية بين الأشياء. وعلى الرغم من كون أجزاء ذلك التصوير قد تقع عليه أعين الناس ، فإن الشاعر استطاع أن يخلق من ذلك الامتزاج والترابط صوراً جديدة ومدهشة.

جـ – الكنايـــة:

«المراد بالكناية هاهنا ، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ،فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردْفه فى الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه». وبهذه الطريقة تثبت علاقة الاستبدال فى الكناية ، وهي علاقة قد تكون أبلغ من التصريح ، لأنها تثبت المعنى «لأن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها آكدُ وأبلغ في الدعوى من أن تجئ إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غُفلاً . وذلك أنك لا تدعي/ شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف ، وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط»[35]...

إذن فالكناية تطوي معنيين ؛ معنى مباشر وصريح ، ومعنى آخر غير مباشر؛ أي المعنى الردف المستتر خلف المعنى الجلي الواضح ، لكن بين المعنيين صلة ؛ فالأول دليل الثاني وهذه العلاقة تمنح الشاعر فرصة في أن يعبر كيفما يشاء عن طريق علاقته باللغة ليبدع أشكالاً غير مألوفة ؛ «لأن الكناية تسمح له أن يتوارى خلف الأشياء الأخرى فتبرز لدى الشاعر المجيد الفرصة في أن يتناص مع روح أخرى في قصيدته ويرتدي قناعا أو يستدعيها لتتحدث بلسانه ، أو يطرح من خلالها مواقف ورؤى تقنعه»[36]. وقد استخدم الشاعر

السبعيني الكناية بوصفها قناعاً ، يمكن له البوح من خلالها وعما يدور فى أغوار نفسه الدفينة ؛ لأن الكناية «تسمح للشاعر أن يتقي مواطن الزلل وأن يهرب من كل لوم أو مؤاخذة قد تطلقها عليه صراحته ، وبالتالي تبرز بشكل ما قيمة التعبير الكنائي في الصورة الشعرية إذا تعلق الأمر بموقف أو رؤية حياتيه لا يستطيع الشاعر التعبير المباشر عنها»(37).

وقد أفاد شعراء السبعينيات من الكناية وجعلوها نصب أعينهم ؛ فهاجموا الواقع ، والسلطة والقبح من خلال كناياتهم المتعددة ، وخلقوا من خلالها جدلية بين النص والقارئ؛ «إذ تقوم الكناية الجيدة بتحويل القارئ من سلبي الاستقبال إلى إيجابي ، ليدلي بدلوه في تشكيل صورة النص التي طرحتها عليه الكناية ، بما فيها استنفار لمعرفة هذا القارئ اللغوية والبيئية والحياتية أو لقاموس شعري لدى شاعر ما»(38).

وإذا نظرنا فى موقف شعراء السبعينيات تجاه استخدام الكناية فى تشكيل الصورة الشعرية ، نجده غير بعيد عن استخدامات الكناية عند الشعراء السابقين عليهم ، بل نجده استخداماً بسيطاً بلا تعقيد يوحي بمدى قدرة الشاعر السبعيني في تشكيل الصور الشعرية من خلال الكناية ؛ فقد تكون نافذة يطل من خلالها على العالم الخارجي ، أو العالم الداخلي . والدليل علي ذلك قول الشاعر حسن طلب في قصيدة (النيل ليس النيل):

«يا أيها النيل يا وجودي

جاوزت حداً من الحدود

أجريت دمعي على خدودي

عانقت خصمي .... فمن لجيدي ؟ !

نيل كان هنا موجوداً

يوما..

كان الماء يغطي هذا الطميَ الناشفَ

كان المجرى هذا الأخدودا !

ويقول :

يا أيها النيل يا مصيري

أتيت أمراً من الأمور

غلَّبت غيبي على حضوري

نصرت خصمي.. فمن نصيري ؟ !

ما أقساه مصيراً !

فلكم يا نيل تكلمت قليلاً

وصمت كثيراً[39]..

فالشاعر يقدم كناية جلية يعبر من خلالها عن مدى ارتباطه بالنيل؛ فالنيل هو سر وجود الشاعر ، أو بمعنى آخر هو (شريان الحياة)، مما يشي بمدى تعلق الشاعر بالنيل.كما تتلاحق الكنايات في سطوره مثل (جاوزت حداً من الحدود) كناية عن فيضان النيل وقوة جريانه في عروق الشاعر ، ثم نلاحظ من خلال النص معاتبة الشاعر للنيل (عانقتَ خصمي ... فمن لجيدي) وهنا تتبدى الكناية عبر مراحل ثلاث هي : قوة النيل، وخيانته ، ومحاسبته وهو رمز للعطاء والقدرة والنماء ، بل يكون النيل هو رمزاً للحياة كلها.

ويتحرك النص الشعري مع حركة النيل ؛فالنيل هو مصير الشاعر وما يملكه من نصوص شعرية ، وقد رصد الشاعر حالات القلق والاضطراب والألم الذي لحق به إثر ابتعاد النيل عنه (نصرتَ خصمي ...فمن نصيري ؟!).

ويتحقق من خلال الأسلوب الكنائي الحال الذي صار عليه الشاعر؛

فقد أصبح ضعيفاً بسبب موقف النيل السلبي وتخليه عنه ؛ فقد نصر النيل الخصم ، فيتساءل الشاعر مستنكراً من نصيري؟ إذن فقد أصبح الشاعر مهزوماً ، وهو ما قد نجده في الكنايات اللاحقة مثل (ما أقساه مصيراً ؟ يا نيل تكلمت قليلاً وصمت كثيراً).

وهذه الكنايات السابقة تعبر أصدق تعبير عن المأساة التي يمر بها النيل/ مصر، فكل هذه الأشياء تبدو فى تصوري كناية عن غياب العدل والحقيقة والبراءة الأبدية التي يحلم بها الشاعر لوطنه.

وكان موقف الشاعرين حلمي سالم ورفعت سلاّم مشابهاً لموقف حسن طلب إزاء استخدامهما للكناية فى تكوين صورهم الشعرية وارتدائهم قناعها على الرغم من اختلاف كل منهما عن الآخر فى طريقة عرضها وملامسته للواقع من خلالها.

ونجد حلمي سالم يقول في قصيدة بعنوان (الجامعة الأمريكية):

«كانوا يفترشون السلم والبهو

يغنون على اسم فلسطين أناشيد الحب ،

يضمون محمداً ليسوع

حين تداهمهم حلكاتُ الليل ،

يضيئون القلب الصافي ،

وينيرون الصدر الموجوع

في يدهم صورة طفل سَجّته رصاصاتٌ

الغل على فخذ أبيه المصدوع

«القدس لنا» تصعد من بطن المذياع

مدببةً

تخرقُ صمتَ الشَّرعِ وفقه الشارع والمشروع

وعلى الأسوار وفي شباك الفصل وفوق

رفوف المكتبة شموع

فتيات منحرفو اللكنة

مزهوون بعطر الجامعة الأمريكية

رسل العولمة بباب اللوق نهاراً

متباهون بثروات الأهل ،

ومختالون بقاع الذات وليس الموضوع

لكن أياديهم كادت تخلع أحجار القاعة

منضمين وملتئمين كأن الواحد في المجموع»(40)..

حيث يقدم الشاعر حلمي سالم في النص السابق تشكيلات متنوعة لكنايات مختلفة دلالياً ، على الرغم من اتحادها في الرؤية الكلية ؛ فنجد الشاعر وقد اتخذ من الكناية ستاراً أو قناعاً – إن جاز القول – يحتمي به ليبوح عما يدور في خلجات صدره ، فنرى في السطر الأول (كانوا يفترشون السلم والبهو) فالتشكيل الكنائي لهذا السطر يدخل في باب الوصف الذي وقع فيه الشاعر، فيصف حالة طلاب الجامعة الأمريكية، وهم منتشرون في ردهات الجامعة، فيملأون جميع الأمكنة وفي الوقت نفسه يمتزج الإحساس لديه بالقضية الفلسطينية وغنائهم أناشيد الحب ، وجاءت الكناية (حلكات الليل) بوصفها كناية عن المفاجأة التي تحققت من خلال الفعل المضارع (تداهمهم) ويقول: (في يدهم صورة طفل سجَّته رصاصات) كناية عن القهر والظلم والقتل الذي يقع على أطفال فلسطين؛ فإسرائيل تقتل كل يوم فيهم عشرات الأطفال.

ونجد أيضاً الكناية في قوله (فتيان منحرفو اللكنة) كناية عن عدم تمكنهم

من اللغة العربية وهيمنة الثقافة الأمريكية عليهم بوصفها ثقافة الحضارة الأوربية المتقدمة . وقد يعطينا النص كنايات لانهائية كلما حاولنا رصد تحولاته وتحليل دلالاته.

وتتجلى الكناية لدى الشاعر رفعت سلاّم عبر نصوصه الشعرية ؛ لأن الكناية تسمح للشاعر أن يتوارى خلفها ، أو بمعنى آخر يواري خلفها تعبيراته الشعرية الموحية بمدى امتزاج الشاعر بصوره الشعرية التي تفرضها عليه حالته الشعورية ، فالكناية متحققة بصورة واسعة في جل دواوينه الشعرية ، وتطبق عليها صورتا الحزن والكآبة الممزوجتين بالطابع الحسي؛ فيقول :

«ليل يسيل على يدي رويداً.

ليل أليم

(لا أبعد يدي ، أو أقيم سداً دونه)

يشع داخلي ، فيورق الحنظل والطلح ،

وتصعدني الكائنات الآفلة ،

يأوي إلى خيمتي الذاهبون.......

يحتس قهوتي المُرَّة

رشفة رشفة من دَمِي

يبيحني – على قارعة – لغربان تتخطفني

ويمضي دون أن يرمي السلام .

ليل ، وخيل راكضة في أرقي ،

وخطى أشباح مقتربة[41].

فهو يعتمد علي دور تركيب الأسلوب الكنائي (ليل أليم) لتدل على

قوة حضور الكناية فى أسلوب الشاعر و(ما يكنى عنه) شدة هذا الليل المملوء بالآلام والمعاناة والملل الذي يشكو منه الشاعر ؛ فهذا الليل ليل أليم كما وصفه الشاعر ، وقد بالغ الشاعر في شدة هذا الألم من خلال استخدامه لصيغة المبالغة (أليم)؛ التي توحي بعذابات الشاعر مع الواقع الذى يحياه .

ويكشف التركيب اللغوي عند رفعت سلاّم عن طبيعة هذه الكناية؛ فهو ينشغل بتكرار أفعال المضارعة ، التي توحي باستمرار الحالة وامتدادها عبر مراحل النص الشعري. ويتجلى ذلك فى (يبيحني – على قارعة – لغربان تتخطفني). وإذ يجعل من صورة الغربان المتوحشة التي تنهش جسده صورة تعبر عن عظم المصيبة وتفشيها؛ فقد استمد الشاعر هذه الصورة من تفسير الحلم الذي قصه على سيدنا يوسف عليه السلام أحد صاحبي السجن ؛ فأحدهما سوف يقتل وتأكل الغربان جسده ، فتكون الكناية عن شدة الألم والتمزق الذي يحس بـه الشاعر من خلال استدعائه لصورة الغربان التي تنهش جسده حياً! ثـم يسترفد الشاعر التراث الشعبي من خلال استدعائه لصورة العفاريت (الأشباح) في قوله : (وخطى أشباح مقتربة)، وهذه كناية عن الهاجس الذي يعيش بداخل الشاعر ؛ هاجس القلق والاضطراب والخوف من هذه الأشباح البوليسية في صورها المتعددة ، والواضح أنها رصد لحالات الخوف من سلطة القهر التي تزرع الجبن فى قلوب شعوبها ، كل ذلك يدور في ذهن الشاعر من خلال حالته التي عبر عنها .

الصورة السينمائية فى شعر السبعينات :

لقد أفاد الشعر الحداثي بعامة وشعراء السبعينات بخاصة من تقنيات *فن السينما فى تشكيل صورهم الشعرية المبتكرة والخلاقة عن طريق اللقطات والمشاهد والمونتاج (التقطيع)؛ لأن السينما تتحدث بالأساس بلغة الصورة*، «فإن الصورة تقدم في الشعر على مستوى لغوي ، يمكن تأملها عن طريق الخيال ، أو طريق البصيرة لا البصر، وتصبح الصورة المشهدية هي الإطار الذي

يتماس فيه الفنّان ؛ (فن الشعر وفن السينما)، من خلال التركيز على لقطة محددة أو تقديم الصورة بشكل يلعب فيه المونتاج في القطع والمزج دوراً أساسيا في توالي اللقطات وتتابعها زمنياً أو تعاصرها»[42].

وتتبدى اللقطة التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال مدى محاولته الإغراق في التجريب وإقحام صور جديدة النسج ، بديعة التراكيب. ويظهر ذلك في نصوص شعراء السبعينيات على وجه الخصوص، وتصبح الرؤية مكتملة من خلال تضافر هذه اللقطات واتحادها بعضها ببعض لتخرج لنا مشهداً مكتمل النضج .

«فوظيفة الشاعر أو المصور هي تكوين المنظر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام قبل أن تتم ، واختيار زوايا الكاميرا المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث ، وإلى أن يتم ترتيب عناصر المنظر لا يمكن للمصور أن تبين بالضبط ما هو مقبل على تصويره»[43]. ومادامت الصورة الشعرية مرتبطة، على نحو ما ، بالصورة المرئية السينمائية ، فإنه قد تبدي لنا جوهر هذه الصورة من خلال نصوص الشاعر السبعيني نفسه .

وقد تجلت هذه الصورة المرئية عند رفعت سلاّم بطريقة واسعة ومختلفة الملامح فيقول :

«قتلوني ،
فانفرطت :
قطارات تعوي   قبائل مدججة   جرة مقلوبة   صمت يهوي
على حجر   خنجر معلق في سماء الذاكرة   ليل قروي
صبي يهرب خوفاً من الخميس   طائر يلوح من نافذة غامضة
قاعد على حافة وقت من رماد   مرأة تمضي إلي قبر
ومرأة تجيء   يارا غابة من الضحك   طبول تقرعها الريح
في زمن قديم[44].

يبدأ المشهد الشعري السابق بلقطتين ؛ الأولى : تحققت من خلال الجملة الفعلية (قتلوني) وقد توحي بمشهد القتل المعنوي الواقع على الذات نفسها، والثانية : هي نتيجة القتل فقد حدث الانفراط وتبعثر الأشلاء. ثم ينقلنا الشاعر إلى عدة لقطات أخرى طرحها عبر فضاء النص / الصفحة البيضاء ، وقد أطاح الشاعر بعلامات الترقيم لإحداث عملية الامتزاج واكتناز التعبير ، بل العمل على إثراء النص بوصفه عملاً كليا لا يقبل الانفصال ، وقد ارتكز الشاعر رفعت سلاّم في ديوانه (هكذا قلت للهاوية) على تلك الرؤية التصويرية التي توائم بين ما هو بلاغي قديم تقليدي في تكوين الصورة ، وما هو حديث في بلاغة المشهد أو اللقطات بوصفهما مكوناً رئيساً للمشهد السينمائي والشعري. «فقد تميل الصورة إلى أن تكون منعزلة ، وتسلسل الصور أن يكون غير مترابط ، والمسؤولية التي تفرض على خيال القارئ لكي يفهمها تتزايد كثيراً، لأن المسألة لم تعد مقصودة على اختيار إرشادات مترابطة ، بل على مضادات يبدعها ذهن الشاعر، مستقاة من أزمنة وأمكنة متنوعة في تجربة الكُتّاب الذهنية أو الجسدية وقد أدى الأمر بالنقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور المتحركة (السينما) أو حتى مع سلسلة (لقطات) مع آلة التصوير»[45]..

هذه اللقطات تبدو وكأنها مفككة ، وكل لقطة تحتوي على مفردات تنتمي لحقول دلالية متباينة ومتباعدة ،ولكن الشاعر ربط بينها برباط خفي ، اعتمد فيه على التجاور الدلالي لخلق صور ومشاهد متعددة تصور تقلبات الذات الشاعرة وتحولاتها من خلال موقفها من هذه الأشياء. وعلى سبيل المثال ذكر الشاعر رفعت سلاّم ، (قطارات تعوي – قبائل مدججة – جرة مقلوبة – صمت يهوي على حجر)؛ فما علاقة هذه الأشياء بعضها ببعض ؟ قبل أن نجيب عن هذا التساؤل يجب علينا أن ندقق النظر في تلك المفردات ونخرجها من دلالاتها النصية إلى دلالاتها الحياتية ، وسوف نلمس العلاقة الوثيقة بين عواء القطارات ، واستعداد القبائل للحرب ، وانقلاب الجرار؛

فهذه الأشياء كلها تشي بإعلان الحرب النفسية التي يعاني منها الشاعر، فيُسقط آلامه وأوجاعه من خلال تتابع اللقطات السينمائية داخل النص الشعري السبعيني .

هذا المشهد الشعري الذي يطرحه الشاعر، قد نخرج منه ونحن مثخنون بالجراح ، لأنه مشهد مأساوي، فهو يصور مأساة الواقع الأليم الذي آل إليه المجتمع الإنساني بعامة والعربي بخاصة في الوقت الراهن.

التقطيع (المونتـــاج) :

«هو هذه العملية التي تعتمد على الصور / الحركة بغية تحرير الكل الفكرة [أعني صورة الزمن]، وهذه الصورة بالضرورة صورة غير مباشرة ، مادامت مستخلصة من صور وحركة ؛ فالمونتاج أيضاً هو التركيب والتنسيق لصور أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن ، وهو عملية التوليف/ التركيب عملية اللصق والقطع وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني ويقوم على تحديد اللقطات المختارة، واستبعاد اللقطة غير المرغوب فيها، وتزامن الصوت والصورة، وتحضير الموسيقا والمؤثرات الصوتية»(46).

وقد استمد الشاعر السبعيني من المونتاج السينمائي تقنية لبناء الصورة الشعرية بوصفها أداة فنية من أدوات السينما ؛ لأن الخطاب الشعري السبعيني قد انفتح على جميع الفنون الأخرى وأفاد من أدواتها، وهذا إن دل على شيء فإنمايدل على قوة هذا الخطاب وثرائه الفني والدلالي ، فقد حقق الشاعر السبعيني من خلال إغراقه في التجريب المستمر في استخدام الصورة الشعرية إنتاجاً شعرياً يعتمد على بلاغة المشهد وتوليف علاقات بين اللقطات بعضها ببعض.

وقد التفت شعراء السبعينيات إلى التغيرات الحديثة التي طرأت على الحياة بصفة عامة في الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي

والعشرين، والتي تتمثل في ثقافات عدة ،كثقافة الحاسوب ، وشبكات الإنترنت (Internet) التي جعلت العالم مجرد قرية صغيرة .

ونلاحظ في نصوص رفعت سلاّم تلك الإفادة من الأنواع الفنية الأخرى كالمونتاج.

1 – ففي قصيدة (منية شبين) يقول:

«بيوت من طين وطيبة ناس لهم غصون وأوراق
خضراء ، تسقط في الشتاء وتنمو في الشفق لهم
أحياناً – أشواك عتيقة في نهارات القيظ الزاهقة
جدران تتكاثر بلا بذور ، بلا ماء ، **بأنفاس النوم وهواجس**
الماشية ، والنخيل أعمدة في رواق ، لها أذرع مرفوعة تمنع السماء
من السقوط المفاجئ»(47).

إن استخدام المونتاج وسيلة للتعبير الشعري، قد تحقق من خلال تركيب اللقطات في السياق الشعري لمطابقة التقطيع الفني ؛ فعمد الشاعر إلى اختيار لقطات محددة، واستبعد لقطات أخرى؛ فنلاحظ أنه قد بدأ بلقطة اختارها في قوله (بيوت من طين)، وقد ربط بين هذه البيوت التي تحتضن ناساً طيبين، وطيبة، وصفها الشاعر وكأنها غصون أوارق خضراء ، لشدة نقائها وصفائها، ثم نلاحظ أن الشاعر قد جمع لقطات متفرقة ، وقام بعملية اللصق (لصق اللقطات) وتركيبها تركيباً له طابعه الدلالي وأسقط كل ما حدث في كواليس النص الشعري من مسودات وكتابات أخرى للنص قبل أن تثبت هذه الكتابة التي قُدِّم بها، وبَتَرَ (مَنتَج) الصور التي لا تتفق أو تناسب الحدث الشعري الزماني والمكاني ؛ فقد رصد مشهد البيوت الطينية القديمة التي تفوح من أركانها عطور التواريخ القديمة، وأرواح هؤلاء الناس الطيبين، وقد أراد الشاعر أن يعلن عن انتشار العقم الاجتماعي بين أفراد المجتمع الذي انهارت قيمه وأخلاقه.

وقد انشغل الشاعر حلمي سالم باستخدام التصوير السينمائي للتقريب بين الصور اللغوية والصور المرئية «فالتصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد، قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية، إذ أمكن فيه التغلب على العنصر الزماني نهائياً، غير أن هذا النوع من التصوير الذي ينقل إلينا الشيء متحركاً (أو المكان متزامناً) أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه (التصوير السردي)»(48)..

ويموج النص الشعري لدى حلمي سالم بالصور الخلاقة، المبدعة؛ حيث تميزت الصورة عنده بالبكارة والصياغة التي طغى عليها التجريب (فالتجريب مغامرة فنية غير مضمونة النتائج)، ولكنه يسعى لتحقيق هدف ما من خلال هذا التجريب وقد غلب على نصوص حلمي سالم تقريب الصورة اللغوية من الصور المرئية؛ فأصبحت الأولى الخلفية المتوقعة للثانية.

يقول حلمي سالم:

الأرض جمرة في اليدين

وكانت العصافير تستحم في دمي المراق في الطريق

فهل قلت: إن العصافير في دمي طليقة؟

«الزهرة، الزهرة

الحزن في الليل المصفرة

المقلة المغبرة

والأرض جمرة جمرة»

أعطني شعراً عنيفاً

أعطني لحناً كثيفا

لم تخلع بحيرتي البردة القديمة

فكفى عن انتشارك الرجيم في رئتي ياعزيمتى التي أسقطتني

على الشط فارساً بلا هزيمة(49).

جمع الشاعر بين لقطات عدة من خلال توليفه لبعض المفردات التي تنتمي لحقول دلالية متقاربة توحي بمدى أثر الصورة الشعرية في تكوين النص السبعيني ، فقد مزج الشاعر بين بلاغتين ؛ بلاغة المشهد ، مع بلاغة الاستعارات المتعددة التي حفل بها النص . ومن هذه الاستعارات (الأرض جمرة ، العصافير تستحم في دمي، لم تخلع بحيرتي البردة القديمة) هذه التراكيب الاستعارية كلها تجعل النص محملاً بكم كبير من الصور التي تشكل بدورها صورة كلية منتجة للدلالة النصية .

وقد انشغل حلمي سالم ببناء صورته الشعرية بناءً محكماً ، ومنسقاً، فاعتني باختيار استعاراته (قصور الكون / الأرض جمرة / النار المشتعلة) ومجرد النظر في هذه اللقطات ، نشعر برؤية الشاعر السوداوية التي يشوبها الحزن والألم والتمزق على مستوي (الذات / الآخر) و (الداخل / الخارج).

وهناك علاقة بين استحمام العصافير في الدم المراق، و«العصافير في دمي طليقة»؛ فإن دم الشاعر المراق في السطر الأول هو الذي أغرى العصافير بالاستحمام فيه ؛ فالعصافير قد استباحت دماءه المراقة ، والمبعثرة في كل مكان على الطريق .

وقد استخدم الشاعر التناص عندما استدعى قول الشاعر الراحل علي قنديل في المقطع الثاني إذ يقول (الزهرة الزهرة، الحزن في الليل المصفر) (50). فقد كتب الشاعر هذا التناص بالبنط الكتابي العريض، وقد أثر رحيل الشاعر على قنديل علي نفس حلمي سالم (فهو أكثر شعراء السبعينيات ذكراً

له في نصوصه)؛ لأن علي قنديل يعيش في مخيلة الشاعر دائماً وله أثره الفني والاجتماعي الجلي في نص حلمي سالم.

وهذا (التناص الممتد) الذي فعله حلمي سالم جعلنا أمام مشهدين متلاحمين ؛مشهد للشاعر علي قنديل ومشهداً لحلمي نفسه. وهذا التضفير النصي لا يخلو من دلالة حقيقية، وهي أن شعراء السبعينيات، قد اتكأوا على التواصل الشعري فيما بينهم، بمعنى أن الشاعر يستدعي قولاً لصديقه الذي ينتمي لنفس جيله أو جزءاً من نصه وقد تتشابه بينهما الرؤية الفكرية والثقافية، بل بالفعل تشابهت ؛لأن شعراء السبعينيات قد جمعتهم رؤية كلية واحدة حول مفهوم القصيدة العربية السبعينية.

وينتقل الشاعر حلمي سالم إلى لقطة أخرى محدداً اتجاه هذه اللقطة وانتشارها في قوله (أعطني شعراً عنيفاً، أعطني لحناً كثيفاً) فالشعر العنيف الذي قصده الشاعر، ليس هو الشعر الثوري الذي يدغدغ مشاعر المتلقي، الذي يتبعه تصفيق حاد عقب سماعه، ويزول هذا الشعور بانتهاء هذا التصفيق؛ فالشعر العنيف هو الشعر الذي يكسر كل الحواجز ، ويعلن تمرده على الأمس واليوم، وهو أيضاً الذي يثور على اللغة ليخرجها من سكونيتها إلى تفجيرها الدائم .

وقد ربط الشاعر بين (الشعر واللحن) فهما وجهان لعملة واحدة فلا يوجد شعر بدون لحن الموسيقى التي يتجلى من خلال الإيقاع الشعري سواءً كان إيقاعاً تفعيلياً أو إيقاعاً لغوياً، أو بصرياً .

ومن الملاحظ أن شعراء السبعينيات قد انفتح خطابهم الشعري على فضاءات اللغة، والعالم، لإعادة تشكيل هذا العالم؛ فجنحوا للتجريب والتفكيك، ثم إعادة بلورة هذا العالم وصياغته صياغة جديدة تناسب رؤاهم وأفكارهم ؛ فجعلوا النص الشعري نصاً متعدد الملامح والتأويلات، وأصبح للنص مستويات عدة للتلقي. وكانت الصورة الشعرية هي المحك الأساسي

للحداثة، لأنه لا يمكن أن نطلق على أي قصيدة بأنها حداثية إلا إذا توافرت فيها مقومات الحداثة من حيث حداثة اللغة والصورة، والتركيب والإيقاع، والشكل والمضمون، والأفكار الجديدة التي لم يطرقها شعراء آخرون. وفيما أظن أن شعراء السبعينيات (شعراء الحداثة المصرية) قد فعلوا هذا كله، وعملوا على ترسيخه في الواقع الشعري الراهن.

وقد اهتم الشاعر حسن طلب بالصورة الشعرية اهتماماً بالغاً وقد استمد من التراث العربي صوره ولغته وألاعيبه الفنية، فاتخذ «من البنفسج منطلقاً متماسكاً في قصائد الديوان رمزاً لغوياً وكونيا لجملة من التجارب الشخصية والقومية الحميمة يتكئ عليها في تجميع خيوطه وتكثيف صوره وتكوين عناصر شعريته»(51).

ونلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان زبرجدة الغضب فيقول:

«فدع الشعر... وقل:

ذهب العرب / العرب .....

عربي .....

عربيان .....

ثلاثة أعراب

عربي..... عربان

خن .....

ويخون .....

وخان:

48

56

67

73

82

نفس المشهد والعينان هما العينان

نفس القصة..... نفس المسرح والأبطال

فهل من أحد الشجعان

يكفر بالعمم البيضاء

وبالتيجان»[52]..

نلاحظ فى المشهد الشعري السابق تعدد اللقطات التي أوردها الشاعر لبناء مشهده ؛ فقد أعطى الشاعر لنفسه صفة علوية من خلال استخدام فعل الأمر (دع) و (قل) - و (خن) وقد صور الشاعر في اللقطة الأولى ضعف الأمة العربية واندثارها وزوالها فقد ذهب العرب ، وجاء العرب الأمريكان علي حد قول حسن طلب. وقد جمع الشاعر صورة الخيانة من خلال استخدامة لفعل واحد (خان)؛ فقد جاء به الشاعر في صورة الأمر (خن) و(يخون) المضارع و(خان) الماضي؛ فالعرب هم الخونة الذين باعوا الأرض والأجساد ثم يرجع الشاعر بالذاكرة علي طريقه «flash back» ليستدعي مشاهد الضعف العربي؛ فيذكر،

حروب 48 ← المشهد الأول

العدوان الثلاثي 56 ← المشهد الثاني

هزيمة العرب 67 ← المشهد الثالث

انتصار الجيش المصري 73 ← المشهد الرابع

اجتياح لبنان 82 ← المشهد الخامس

هذه خمسة مشاهد قد أثرت في وجدان الشاعر وجعلته يبوح بمكنون صدره ، وقد جمع أجزاء هذه الصورة الكبيرة من صور صغيرة ، هذه الصور كانت تمثل الضعف العربي؛ « فالصورة الشعرية تنحل إلى صور جزئية، وهذه الصور نفسها تكون مكبرة في شكل لوحة ؛ فالصورة هنا مركبة ، والتركيب يختزن مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشاراً لا متواليا بل دائريا واسعاً يطول في اتساعه عالماً غنياً من الذاكرات والرؤى»(53)..

المراجع

(1) يجد الباحث أسماء أخرى أطلقت على هذا المفهوم ، منها :
- الصورة الأدبية : وقد أطلقه مصطفى ناصف فى كتابه المعنون بهذا الاسم .
- الصورة الشعرية : كما عند : صبحي البستاني : فى كتابه الذي يحمل الاسم نفسه .
- التصوير الفني : ونجده عند سيد قطب : في « التصوير الفني في القرآن الكريم» .
- الصورة الفنية : ونجده عند جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية ، ومحمد حسن عبد الله فى كتابه الصورة الفنية في شعر علي الجارم .

(2) سي داي لويس : « الصورة الشعرية « ، ت أحمد نصيف الجنابى وآخرين ، وزارة الثقافة، بغداد ، سنة 1982 ، صـ 23 .

(3) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية فى النقد الحديث ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، سنة 1994 ، صـ 13 .

(4) السابق ، صـ 12 .

(5) خالد محمد الزواوى : «الصورة الفنية عند النابغة الذبيانى» ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، سنة 1992 ، صـ 100 - 101 .

(6) جابر عصفور : «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى»، دار المعارف ، سنة 1974 ، صـ 172 .

(7) يراجع : عبد القادر القط : «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر »، مكتبة الشباب ، سنة 1992 ، صـ 291 .

(8) يراجع صلاح فضل : «علم الأسلوب مبادئه ، وإجراءاته»، مؤسسة مختار للنشر ، سنة 1992، صـ 259 .

(9) يراجع : بشرى موسى : « الصورة الشعرية « ، صـ 73 .

(10) عبد الفراج خليفة : «قصيدة الحداثة» ، مرجع سابق ، صـ 236 .

(11) مصطفى ناصف : «الصورة الأدبية »، دار مصر للطباعة ، صـ 12 .

(12) محمد حمود : « الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، بيانها ومظاهرها»، الشركة العالمية للنشر، بيروت ، ط1 ، سنة 1986 ، صـ 94 .

(13) محمد حمود : «الحداثة فى الشعر» مرجع سابق ، صـ 95 .

(14) أمجد ريان : «الحراك الأدبى» ، سلسلة كتابات نقدية ، ع (57) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1996 ، صـ 117.

(15) صلاح فضل : «نظرية البنائية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، سنة 2003، صـ 356 .

(16) عبد الفراج محمد أحمد ، «قصيدة الحداثة فى شعر السبعينيات»، صـ 238 .

(17) عز الدين إسماعيل : «الأدب وفنونه »، دار الفكر العربى ، سنة 1994 ، صـ 82 .

(18) عاطف جودة نصر : «الخيال مفهوماته ووظائفه»، مكتبة الشباب ، صـ 261 .

(19) جابر عصفور : «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى»، دار المعارف ، سنة 1974 ، صـ 172 .

((20) حسن طلب : «سيرة البنفسج »: صـ 7 .

(21) حسن طلب : زمان الزبرجد ، صـ 207 .

(22) حلمي سالم : يوجد هنا عميان ، كاف نون للنشر ، سنة 2001 ، صـ 91 .

(23) السابق : نفسه .

(24) رفعت سلاّم : هكذا قلت للهاوية ، صـ 94 .

(25) عبد القاهر الجرجانى : «دلائل الاعجاز» تقديم محمد رشيد رضا ، دار الكتاب بيروت لبنان - ط1 سنه 1988 صـ 67 .

(26) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق «محمود محمد شاكر»، دار المدني ، القاهرة ، 1991 ، ص 20.

(27) مجيد عبدالمجيد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ط 1 ، 1984 ، ص 220 .

(28) عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري ، وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، ليبيا ، سنة 1980 ص 81 .

(29) I. Richards : The Philosophy of Rhetoric،P 89.
نقلاً عن ، عدنان حسين قاسم : التصوير الشعرى ، ص 83
(30) حسن طلب : «لا نيل إلا النيل»، دار شرقيات ، صـ63.
(31) السابق ، ص 68 – 69 .
(32) سعيد توفيق : «ماهية الشعر عند حسن طلب» مرجع سابق ص 308 – 309 .
(33) حسن طلب : زمان الزبرجد ، دار الغد ، القاهرة ، سنه 1989 ، ص 54 .
(34) حلمي سالم : سكندريا يكون الألم ، ص 45.
(35) حلمي سالم : الشغاف والمريمات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه 1994 ، ص36 .
(36) رفعت سلام : إشراقات ، ص 60.
(37) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، صـ 72 .
(38) السابق ، ص 72 .
(39) محمد سعد شحاته : العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر ، سلسلة كتابات نقدية ع 36 الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنه 2003 ، ص 220.
(40) السابق نفسه .
(41) السابق نفسه .
(42) حسن طلب : لا نيل إلا النيل ، صـ 38 – 39 .
(43) حلمي سالم : « تحيات الحجر الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه 2003، ص –56 57 .
(44) رفعت سلاّم : « هكذا قلت للهاوية « ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه 1993 ص 84 .
(45) عبد الفراج محمد أحمد : «قصيدة الحداثة» ، مرجع سابق ، ص 248 .
(46) جوزيف ماشيللي : التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة 0 هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1983 ، صـ 29 .
(47) رفعت سلاّم : « هكذا قلت للهاوية « صـ 5 .
(48) سلمي الخضراء الجيوشي : « الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث «ترجمة : عبدالوهاب لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، سنه 2001، ص 756–757.
(49) جيل دولوز : الصورة – الحركة ، فلسفة الصورة ، ت : حسن عودة ، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ، دمشق ، سنه 1997 ص 31 .
(50) رفعت سلاّم : «إلى النهار الماضي»، ص 27 .
(51) عز الدين إسماعيل : «الشعر العربي المعاصر»، صـ 138.

(52) حلمي سالم : «سكندريا يكون الألم»، دار المصير ، بيروت ، سنه 1981 ، ص 13 – 14.

• وقد أشار الشاعر في هوامش الديوان أن هذه الكلمات لعلي قنديل وهذا نوع من التواصل مع الشاعر الراحل .

(53) صلاح فضل : «شفرات النص»، ص 66 .

(54) حسن طلب : «زمان الزبرجد»، 176 – 177.

(55) يمنى العيد : في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط 3، سنة 1985 ، ص 106.

دكتور أحمد الصغير أستاذ مساعد النقد العربي ـ كلية الشريعة ـ بجامعة ريزه ـ تركيا .



شعرية الخطاب
بين احتمالية الانفعال وحقيقة التشكيل

زروقي عبدالقادر



توطئـــة:

أدبية الخطاب لا تتحقق من خلال الصورة الأدبية بمفردها كآلية شعرية، أو اعتباراً من أنها صورة، وإنّما يُشترط في هذه الأخيرة أن تتواءم مع الوحدة الكلية للنص، حيث ينبغي أن تَشُذَّ عن الإطار العام للمعنى من خلال ما تمثله من تشتت، أو من إرباك سواء لدى المبدع أو لدى المتلقي. مما جعل «رومان جاكبسون» يشترط آليات أسلوبية كفيلة بتحقيق الأدبية في النص «دون أنْ تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني»[1] كما أنّ تودوروف لا يرى من الصورة الشعرية غير تلك الوسيلة الكفيلة بمضاعفة التأثر، وإنها إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثر ممكن[2]. وبهذا الفهم لا تعتبر الصورة «العنصر المكون للأدب؛ لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة»[3].

نفس التصور ينتهي إليه النقد العربي حينما يرى الأستاذ طه أحمد إبراهيم أن «الشعر صناعة ككل الصناعات يحتاج إلى مِرانة وإعداد (...)

لابد في الشعر من الإعداد والأناة يطول أو يقصر (...) ولابد للشاعر من أن يَقبَعَ، ويستجمعَ خاطره حتى يقول الشعر الجيد»[4] فتكون الغاية المرجوة من الشاعر أنْ يَنْبُع شعره من طبعه وملكته موغلاً في الإفصاح عن أحاسيسه وخواطره بكل عفوية، وألاّ يجهد نفسه بما يطالبها به أو يستخرجه منها عنوة بكل قهر وعنف.

كما لا يمكن أنْ تُربطَ أدبية النص الشعرية بتلك التحولات الصياغية بمفردها، ولكن ينضاف إلى تلك التحولات ما يشكله النص الأدبي مِنَ التظافر بين اللغة والموسيقى والأخيلة والعواطف التي تنصهر فيها ذات الشاعر، فينتج عن ذلك التلاحم الجدّةُ والخروج عن الراكد المبتذل. ويصبح تلقي النص هو الذي يفرض على القارئ أن يعايش هذا النص ويتفاعل معه، من خلال عملية التواصل، وهو إذ ذاك متحرر من فكرة الدلالة الثابتة للظواهر اللغوية، فلا يمكن «إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتّها وفرديتها»[5]. لذلك يُعتَبَر الفن تركيباً للعاطفة والصورة معاً «أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفية فارغة»[6]. أو كما قال الدكتور مصطفى السعدني: «ليس كل عدول مولداً لطاقة إيحائية، وليس كل بناء لغوي شذَّ فيه عنصر غير متوقع أسلوباً أدبياً، إذ يتحدد الأسلوب باعتباره عدولاً بوجود الأصل أو التشبيه به اقتراناً بشحنة عاطفية ومعنوية»[7]. فتحقيق النص لأدبية مقبولة مرهونٌ بتوافقه مع جوهر صاحبه، كون الأول ينشأ عن تلك الانفعالات التي تدفع الثاني أثناء عملية الكتابة ليكون النص نصاً أدبياً، وهي بذلك أي الانفعالات الحجر الأساس في بناء النص الأدبي، فعلى كل مبدع أن يحسن استغلالها في قوة بنائه وتماسكه؛ لأنه لا يعكس مستوى عال من الإبداع حينما يحشد لنا الصور، وإنَّما حينما يدع من التصوير الفني حياة تسري في عروق النص، فيسمح لتلك الصُّورِ الجزئية أنْ تتشكل في أرض

الانفعال الذي أنبتته التجربة، وبدراسة هذه الصورة نتمكّن من اكتشاف نفسية الشاعر وقدرته على المجانسة بين صوره أو أخيلته وحالته إبان عملية الإبداع.

فرضية الإبداع رهن الانفعال النفسي :

مؤشرات اللغة المؤدية لوظيفتها الحقيقية بكل فنية وفي أرقى الجمال الأسلوبي، توفيقها بين مقولاتها النحوية والحالات النفسية التي تعتري صاحبها، لذلك يؤكد (دماسو ألونسو) على «على أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية»[8]. وكانت عند رولان بارت «العاطفة أساس كل أدب»[9] وهو ما عبر عنه محمد عبد المطلب حين اعتبر أن اللغة «ليست مجموعة من القوانين المطلقة، خاصة عند تحولها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنما هي مجموعة من الاختيارات الحرة، يتحرك من خلالها وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها بالنظر في بعديْها: البعد الأول يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والآخر يتمثل في رد الواقع إلى الذهن»[10]. بذلك يرتبط تحقيق الأدبية في أيِّ خطاب بمدى امتصاصه ـ في خفاء ـ عاطفة صاحبه، ليكون التوافق بين الملفوظ الأدبي وبين الداخل الانفعالي لدى المبدع، فتغدو مؤثرة في متلقيه، وهو ما يدعو إليه المتنبي قديما حين قال[11]:

إنَّما تُنْجِـحُ المَقَــالَةُ فِي المَرْ ءِ إِذَا وَافَقَتْ هَوًى فِي الفُؤَادِ

إنّ الفضاء الحسي الوجداني هو أحد الفضاءات التي تؤدي إلى إحداث التفاعل بين أطراف الخطاب. وما تسمية الشاعر بالشاعر إلاّ «لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكلّ من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإنْ أتى بكلام موزون مقفّى»[12]، فلم يكن الشعر مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة أو أقوال تدل على معنى ، وإنّما هو الشعور أي هو انفعالات وأحاسيس، وكان

هذا الشعور نفسه هو محلّ الإنسانية عند أبي حيان التوحيدي، فالإنسان إنسان بالنفس وليس إنساناً بالروح، فللحمار روح وليس له نفس، ولو كان الإنسان بالرُّوح لم يكن بينه وبين الحمار فرق، وليس كل ذي روح ذا نفس(13). فما يتميز به الشاعر هو الإحساس المرهف الذي يفوق فيه غيره، وهو ما جعل ابن رشيق يرجع تسمية الشاعر إلى هذا الإحساس والشعور «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»(14). وقد سمّي الشاعر شاعرا لفطنته بما لم يفطن به غيره ولذلك رُدَّ الشعر إلى «الفطنة، ومعنى قولهم: ليت شعري، أي ليت فطنتي»(15).

فالشاعر المبدع هو الذي يرى ما لا يراه غيره ويكتشف ما لا يستطيع أحد اكتشافه، وإنْ لم يحقق من خلال عاطفته تلك التجربة الشعورية بنوع من الجدة، يكون قد نقل صورة طبق الأصل لسابقاتها، لذلك لا يكون الشاعر شاعراً «إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره»(16). فإنْ هو لم يُحدِث التأثير الذي لا يستحق الشاعر إلا به صفة الشاعرية، ولا تلحقه إلا من قبيل المجاز لا غير. فينبغي عليه وهو يحقق تجربته أنْ «يعالج في نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، ويظل كذلك حتى يطمئن، بينه وبين نفسه للتجربة، وهي المطابقة التي تستحدث وحدها الخصوصية المميِّزة لكل تجربة»(17). مما يفرض علينا أن نقف على الدوافع النفسية الكامنة في باطن المبدع، من خلال تلك المعرفة لخصائص لغته، ولقيم لغته التعبيرية أو العكس بالعكس؛ لأنَّ العواطف والأحاسيس والانفعالات هي «الأشكال النوعية التي يَعْقِلُ بها كل مضمون ويعيد إنتاجه»(18) وتصير مخيِّلة الشاعر هي الكاشفة عن نفسه من خلال عمله الأدبي الذي يمثل تعبيره عن تجربته الشعورية في شكل إيحائي، أي أن القصيدة تعبير عن عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، وبهذا تتمّ القدرة على الربط بين الداخل والخارج والخاص والعام من خلال تجربة الشاعر.

أدبية النص بين صدق التجربة وسعة الخيال :

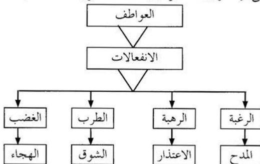
النقد العربي القديم لم يحدْ عن الرؤية الحداثية للإبداع كونه ربط الإبداع بالأحوال النفسية، وجعله غير تامٍّ ما لم ينبع عن شعور، كما أنه ذهب

إلى المزاوجة بينه وبين الأغراض الشعرية، فكلّ شعور يولّد قصيداً في غرض من أغراض الشعر. بل كانت هذه الأحوال من منظور النقد العربي بمثابة القواعد التي تقوم عليها الأغراض، فقد قالوا: «قواعد الشعر أربع : الرغبة، والرّهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع»[19]. كما أن الشاعر العربي أدرك ذلك هو أيضاً، سئل عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سُهَيَّة: «أتقول الشعر اليوم ؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن»[20]. غير أنه بدا نوعٌ من الاختلاف بين النقاد في هذا التقسيم. فقدامة وأبو هلال العسكري جعلا الباعث العاطفي الوجداني النفسي لقول الشعر ينبني على ستة أغراض وهي المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف ويختلفان بين التشبيه والفخر[21]. بينما جعلها الرماني خمسة أغراض: « النسيب، والمديح، والهجاء، والفخر، والوصف»[22] في حين ذهب حازم القرطاجني إلى أنَّ «الارتياح للأمر السارّ إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى فحرّك إلى المدح. والارتماض للأمر الضارّ إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أغضب فحرّك إلى الذمّ. وتُحرِّك الأمور غير المقصود أيضاً، من جهة ما تناسب النفس وتسرّها ومن جهة ما تنافرها وتضرّها، إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذمّ أيضاً. وإذا كان الارتياح لسارّ مستقبل فهو رجاء. وإذا كان الارتماض لضارّ مستقبل كانت تلك رهبة. وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمّل، فإنْ نُحيَ في ذلك منحى التصبّر والتجمّل سمّي تأسّيا أو تسليّا، وإنْ نُحي به منحى الجزع والاكتراث سمّي تأسّفاً أو تندّماً»[23].

وهكذا يكون الارتباط عضوياً بين الطرفين ـ العاطفة والفكرة ـ فمع كل شعور يولد غرض شعري مخصص ومتعلق بذلك الشعور. فكان كلُّ شاعر عالمًا خاصاً في إعرابه عن تجربته ضمن العالم العام الذي يُمثل الإبداع الأدبي.

ليسعى الشاعر عندئذ من خلال معاناته – في إطار ما يقوم به من تجسيد لعملية الإبداع – إلى جعل نصه يحظى ببعد فني يحقق جمالية، ويصبح أثراً من خلال توفيره لأسباب الإثارة والدهشة والإرباك لدى القارئ؛ فإن حقق ذلك بلغ نصه نصيباً من الأدبية وكان حقاً «صورة من صور التعبير الانفعالي عن انعكاس الحياة على النفس البشرية»[24]. إلاّ أننا لا نعتقد أنّ الشعر نقل حرفي للواقع، وإنّما هو تعبير يتجاوز هذا الواقع؛ لأنه يعتمد على التجربة الفنية، وعلى وجدان الشاعر، وقدرته على نقل تجربته إلى المتلقي. مضافاً إليه التحامه بالواقع.

هكذا كان مَرَدُّ أغراض الشعر إلى العاطفة أي إلى الباعث النفسي والشعوري، مما جعل – نتيجة اقتران الأغراض الشعرية بالحالات الشعورية – بعض الشعراء يتربّعون على كرسيّ الريادة ويحوزون قصب السبق فيما تناسب وحالاتهم النفسية من أغراض شعرية، فأصبح لا منازع لهم فيها، وتميز كل شاعر بميزة متصلة بمزاجه حتى قيل «كفاك من الشعراء أربعة «زهير» إذا رغب، و«النابغة» إذا رهب، و«الأعشَى» إذا طرب، و«عنترة» إذا كلب، وزاد قوم «وجرير إذا غضب» وقيل لـ «كُثَيِّر» أو لـ «نصيب» من أشعر العرب؟ فقال: «امرؤ القَيس» إذا ركب، و«زهير» إذا رغب، و«النابغة» إذا رهب، و«الأعشَى» إذا شرب»[25]. وعليه يمكننا أن نتصور الخطاطة التالية:



فالفنون الأدبية والأغراض الشعرية تكون نتيجة استقراء هذه الخطاطة رِدْفاً للعواطف، وتصير بواعث الشعر متوقفة على تلك الانفعالات التي تؤسس للتجربة الشعرية الحقّة، دون أنْ نقصد بها الفعلية أو الواقعية، هي التي توحّد بين الذات والموضوع. وتُخرجهما في نصّ أدبي يمتلك كلّ مقومات النجاح سواء على مستوى مبدعه أو متلقيه، ليتجسد الطرح القاضي بأنّ الشعر قائم على الشعور والإحساس، وعلى رِدِّه إلى الجانب النفسي لا إلى شكل الكلام وطريقة نظمه فحسب، بشكل واضح؛ لأنّ الشعر في جوهره شيء يختلج في الصدر فينطق به اللسان.

هذا ما جعل ابن رشيق، حينما قدّم حدود الشعر، أن يضيف لها مصطلح «النية»[26]، ليُقرَّ بما لهذا الحدّ من أهمية في بناء النصّ الأدبي في شكله التصوري، كونه ينبني على معاناة وتجربة صاحبه. كما أنَّ هذه الإضافة تُثبت وعيَ ابن رشيق المؤدي إلى أنَّ الشعر ليس مجرد كلام موزون وقافية ومجاز، وإنّما هو - إضافة إلى ما سبق - روح شعرية وعواطف، وانفعالات وإيحاءات. وبذلك فهو يدرك تمام الإدراك صلة الإبداع الشعري أو الأدبي بصورة أعمّ بالنفس الإنسانية وخوالجها «لذلك فإنَّ الخطاب لا يكون دائماً بنفس الصيغة وإنّما يتغير من ناحية دواله ومن ناحية مدلولاته بحسب المواضيع والأحوال وشخصية المتلقي وكل ذلك رغبة في أنْ يحدث الخطاب أكثر ما يمكنه من تأثير على المتلقي؛ لأنها وسيلة الشاعر لبلوغ أهدافه عنده»[27]. وهو ما جعل النقد الحديث يعتبر «طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسي) هي توصيل العاطفة إلى القارئ»[28]. هي الفكرة ذاتها التي دفعت بابن رشيق أن يحكم بأدبية نصّ جليلة[29] الذي ترثي فيه زَوْجَهَا كُلَيْباً، حين قتله أخوها جسَّاساً:

يَا ابْنَـةَ الأَقْـوَامِ إِنْ لُمْتِ فَلاَ	تَعْجَلِي بِاللَّوْمِ حَتَّى تَسْأَلِي
فَـإِذَا أَنْـتِ تَبَيَّـنْتِ الَّتِي	عِنْدَهَا اللَّوْمُ فَلُومِي واعْذُلِي

إلى أن تقول :

لَيْتَهُ كَانَ دَمِي فَاحْتَلَبُوا دررًا مِنْهُ دمى مِنْ أَكْحُلِي

لكون جليلة قدّمت موضوعاً جديراً بالتقديم، إضافة إلى ما أحدثه بناؤه على مستوى النفس، فكانت حدة العاطفة في مثل هذه الأبيات الساخنة لا تترك منفسحاً لصنيع، فالنفس تسيل على سجيتها، والألفاظ في سباق مع المعاني إلى الأذهان، فحصُل جرّاء ذلك أنْ «أشجى لفظها، وأظهر الفجيعة فيه!! وكيف يثير كوامن الأشجان، ويَقْدَحُ شَرَرَ النّيران»(30). ويبدو أنّ أساس هذا الحكم النقدي مطابقاً لما أورده إحسان عباس فيما كان يؤمن به كروتشه وتلامذته «كلّما كانت العاطفة أقوى من فرديتّها، كان التلقي أقوى»(31). فالأدبية تسعى دائماً إلى تحقيق المصالحة بين داخل الأديب وخارجه. من خلال ما يكنّه صاحبه من أحاسيس ومشاعر، وبين ما يتلفظه، ويُلقي به خارجاً حتّى يعكس ذلك المكنون، وتكون الأسباب الداعية إلى فشل المبدع في أن يسمو بإبداعه إلى ملامسته الأدبية الحقّة هو حينما يقع تنافرٌ بين هذا الملفوظ وتلك العاطفة، وهو ما يؤكده قول «عبد الله بن أبي أبو عيينة بن المهلّب بن أبي صفرة»(32):

غَرَائِرُ الشِّعْرِ تُبْدِي عَنْ جَوَاهِرِهَا بالقَصْدِ تَبْتَدِرُ القِرْطَاسَ وَالهَدَفَا

إِذَا اللِّسَانُ تَلَكَّأَ أَنْ يَقُومَ بِمَا فِي القَلْبِ مِنْهُ تَلَكَّا القَلْبُ أَوْ رَجَفَا

القصيدة هي الصدى المباشر لعاطفة الشاعر وأكثرها إحداثاً للتأثير في القارئ وأقواها انفعالاً عند الشاعر بما توفر فيها من جدّة وسبق، وهو ما أشار إليه «الجاحظ» حين تحدث عن دور العاطفة بقوله: «قال الباهليّ: قيل لأعرابيّ: ما بالُ المراثي أجوَدَ أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادُنا تحترق»(33). كما كان اعتراف جرير على نفسه بذلك في قوله: «ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت نسيباً تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها»(34) لذلك ارتأى النقاد أنّ ما كان يعقد بين شعر جرير وبين قلوب الناس، أكثر مما كان يعقد بين شعر

منافسيه وقلوبهم؛ لأن شعبيته في قسط كبير منها راجعة إلى أنّ جريراً كان يذهب في شعره مذهبا عاطفياً. مما جعل أعلام النقد الحديث يُقرُّون بالسبق للنقد العربي القديم لما يراه من أنَّ أحاسيس الأديب ومشاعره هي أهم عناصر التجربة الأدبية، فبدون هذه الأحاسيس التي تمثل جهازي البثّ والاستقبال في آن واحد لكل ما تنبّه إليه الحياة، يكون الأديب فقيراً، ومن ثَمَّ يستعين بالآخرين، ولا يعتمد على نفسه، فيصبح مقلداً مكرراً، ولا يكون مبتكراً مجددا[35]، كما يجد المتلقي نفسه بعيداً عن التأثر بهذا النصّ الذي لم يتمكّن من الوصول إلى أعماق نفسه فيحركها، نظراً لفقر صاحبه إلى الصدق.

فالنقد الأدبي يدرك الصدق على عكس الدلالة السطحية للفظة الواردة في بيت حسان بن ثابت رضي الله عنه [36]:

وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

فالصدق الفني لا يناقض الكذب الأخلاقي بل هو صدق الإبداع لما يعكسه من دواخل النفس ورجّات الذهن. وقد فضل «البحتري» بلسان الشاعر في الموقف مهاجماً من أخضع الشعر لحدود المنطق ومدعياً الكذب محبباً إياه في الشعر من خلال قوله[37]:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشِّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

إلاَّ أنَّ ابن رشيق لا يكتفي بمثل هذا القول، ويستشهد بقول أحد المتقدمين لمّا سئل عن الشعراء فقال «ما ظنّك بقوم الاقتصادُ محمود إلا منهم، والكذب مذمومٌ إلا فيهم»[38]. ليكون هذا الموقف من ابن رشيق أو «قدامة بن جعفر» أو «حازم القرطاجني» الذي كان أكثر إيضاحاً؛ لأنه فصل الشعر عن القيمة الأخلاقية، ولم يشترط صدق الخبر، انطلاقاً من مقولة الخليل بن أحمد إذ يقول: إنّ «الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنّى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما

كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد، ويبعّدون القريب ويُحتَجُّ بهم ولا يُحتَج عليهم، ويصوّرن الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»[39] فهو يرى أن الشعر يستمد قيمته من الصورة الفنية التي يُنشئها، والتي لا يشترط فيها مطابقة الواقع.

وقد أتى النقد الحديث ليُقرَّ هذه الحقيقة، فيرى أن الصدق هنا «محتاج لإشارات مزيفة، وبوضوح، ليمكّنه أن يدومَ وأن يُسْتَهْلَك»[40]. فيكون المبدع بين صدق الواقع وافتعال الخيال، أي بين اليقين والاضطراب المعنوي الناشئ عن الإبداع الفني. إذْ لا مفرّ من المشاركة الشعورية، التي تكفل سبل نجاح الشعر؛ لأنه يكون نابعاً عن طبيعة انفعالية دون الاشتراط التاريخيّ في ذلك للصدق الحقيقي الذي يفرض على الشاعر بالضرورة أنْ يكون قد عايش التجربة عياناً، وإنَّما الاشتراط يكمن في مدى تحقق الصدق الفني للتجربة بما تُحدثه من تأثير. فالشعر «هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يُقدِم على الكذب بدون تردّد بدلاً من الكلمة الأولى لا قيمة له»[41]. كما سار النقد العربي المعاصر في نفس الركاب فعُدّ «مجال الشعر هو الكذب، واللامعقول، أو هو مجال الحساسية والمتعة الشعرية، بعبارة ثانية، نقضٌ أو عنصر سلبي في مقاربة أشياء العالم وأسراره. والشعر، في أحسن ما يوصف به، لعب ومحاكاة وتخييل»[42].

فليس من اللازم ولا من الضروري أن تكون التجربة الشعرية تجربة شخصية ذاتية واقعية كما قال ريفاتير «سواء كان الانفعال صوريا أم حقيقيا فإنه يكون في هذه الحالة نسقاً؛ لأن تعبيره البسيط الدال بشكل خاص يُنْقَلُ إلى تمثيل رمزي. والكتابة مع ذلك لا تُعطي إلا وسائل قليلة لتمثيل العناصر التعبيرية»[43]. ويكون الأديب العاجز عندئذ ذلك الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها دون ترويض أو تكييف، أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجو الشعري الذي يريده.

إذاً النص الأدبي لا يقاس بالصحة والصدق الواقعيَيْن أو الخطأ والكذب. فهل هناك فرق بين الصحة والخطأ في الابداع؟. فعن أي صدق نتحدث إذاً؟ أ إنّه تلك الانفعالات المتغيرة؟، أم لحظات الإنتاج والإنشاء؟. إنّ كلّ ذلك يقصد به الصدق، فهو صدق في «التعبير» عن القصيدة.

هذا الصدق الذي يعتقد فيه جاكبسون أنه يمثّل المحكّ؛ لأن الجملة لا تكون ذات معنى إلاّ إذا استطعنا إخضاعها لاختبار الصدق[44]. حتى يحقق الملفوظ الشعري أدبية مقبولة ينبغي أنْ يتوافق ذلك الشعر مع جوهر صاحبه، مما يجعل المبدع مطالباً بأن يتفاعل مع جوهر الخطاب انطلاقاً من عالَمه الداخلي لا بالتأثير السطحي الخارجي وما قد يثيره من انفعالات عابرة، وعندئذ ترتبط ماهية الأدبية بما يحدثه هذا الخطاب الأدبي من تفاعل من جهة النفس بسبب الإطراب والمرح والأريحية بما «يملأُ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتسري بشاشته، في العروق»[45].

فلا مناصّ للمبدع من أن يصهر أغوار نفسه التي أنتجت نصه فيه إذ «لابد من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النص. إن المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واع بهذا التفاعل، لذا يحاول دائما أن يكون الالتحام قوياً»[46]. ولا يكون بمقدور المبدع أنْ يكتب دون أن يجسد موقفاً انفعالياً بحكم أنّ «الكاتبُ من إذا أراد التكلم أصغى مباشرة إلى كلامه، هكذا يتكوَّن كلام مُتلقَّى، على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً»[47].

المعاناة الإبداعية هي المنطلق الأول الذي يسمح للمبدع أن يوفِّر لنصّه الأدبية المطلوبة، ليكون «الألم وحده هو أمّ الشعر الحقيقي»[48]. بل ولتسمح هذه المعاناة للشاعر أن يضطلع بدور الناقد؛ لأنه يقدِّر نسبة نجاح غيره في تصوير مشاعره إلى المتلقي، اعتماداً على ما يعانيه هو أثناء عملية الإبداع. فـ «البحتري» مثلاً فضَّل «أبا نواس» على «مسلم بن الوليد»، وحينما نُبِّهَ على أن لـ «ثعلب» رأياً مناقضاً يردّ قائلا: «ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممَّن يحفظ

الشعر ولا يقوله، وإنَّما يعرفُ الشعر مَنْ دُفِعَ إلى مضَايقة»[49]. ولعلَّ ذلك ما كان الفرزدق يقول به: « تمر على الساعة وقلْع ضرس من أضراسي أهونُ عليَّ من عمل بيت من الشعر »[50]. فالمعاناة الشعرية هي التي دفعت بالشاعر أنْ يؤول إلى ناقد. ولذلك « لا يكون هناك احتراق حقيقيٌ إلا عندما تزاوج الحال والكلمة المضيئة»[51]. وهو ما انتهى إليه النقد العربي حين ربط أدبية النص بالأثر النفسي والمرتع الحميد في القلب، بعدما نظر بداية إلى الطبع والمعاني والألفاظ، والصور.

يرى «ابن سينا» إنَّ الشعر لا يستعمل التخييل من خلال المحاكاة، إلا لأجل الإثارة والتعجيب، ومن أجل هذا كان عليه أن يحرك النفس على كذبه؛ لأنَّ الناس أطوع للتخييل منهم للصدق الذي ينقل صفة الشيء على ما هو عليه حقيقية، والصدق المجهول غير ملفت إليه، كما أن القول الصادق اذا حُرِّفَ عن العادة وأُلحق به شيء تستأنس به النفس، وهو عندئذ يخرج عن الصدق الخالص، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً[52]. فمن هنا كان للمحاكاة ومن ثمة التخييل شيء من التعجيب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفرغ منه ولا طراءة له.

النص الأدبي ليس تلك الصورة المحسوسة من الألفاظ والإيقاع والصور، وإنَّما هو شيء يقوم على التخيل الذي يغوص بين ثنايا الشعور وخلجات النفس، حتى يمثِّل العمل الصحيح الذي «لا يحصله المتذوق باستعمال حواسه فقط. وهي أدنى وأحط ضروب التلقي، وإنَّما يدركه حق إدراكه باستعمال خياله»[53]. إنّ مثل هذا النص هو الذي يقتدر على استثارة الذهنية والنفسية سواء تعلّقت بالمبدع أو المتلقي، مما يجعله الموحِّد بينهما، «حتى لَيَحُسَّ الأخير أنه صاحب العمل الفني ذاته (...) الفن هو تعبير عن انفعال، أحسَّ به الفنان ووصله إلى الرائي»[54]. ويمثّل لهذا الرأي «أبو تمام» بالأبيات التالية التي يقول فيها[55]:

كَشَفْتُ قِنَاعَ الشِّعْرِ عَنْ حُرِّ وَجْهِهِ ... فَطَيَّرْتُـهُ عَنْ وَكْـرِهِ وَهْوَ وَاقِـعُ
بِغُـرٍّ يَـرَاهَا مَـنْ يَرَاهَـا بِسَمْعِـهِ ... وَيَدْنُو إِلَيْهَا ذُو الحِجَى وَهْوَ شَاسِعُ
يَـوَدُّ وِدَاداً أَنَّ أَعْضَـاءَ جِسْمِهِ ... إِذَا أُنْشِدَتْ شَوْقاً إِلَيْهَا مَسَامِعُ

فما أراد «أبو تمّام» بهذه الأبيات التأثير في المتلقي، لا لمجرد التأثير، ولكن لأجل أن يتحد المتلقي بالنص ومن ثمّ بمبدعه؛ لأن التوحد «مع الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعريّة على إعادة سبك المتلقي سبكاً جديداً، يوافق المنتج الدلالي، وهذا السّبك يُدخل الحواسّ في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواسِّ كلِّها»(56).

فالأدبية تكشف عن ذلك الارتباط الحميمي بين المنتج والمتلقي، وتوازن بينهما دون أن تغلِّب أحدهما على الآخر، ولذلك يرجع إلى أن «جمالية الإنتاج وجمالية التلقي مترابطتان»(57). فلا يَلْقى أيُّ نتاج أدبي رواجاً أو إقبالا لدى المتلقي إلا إذا تجلت فيه ذاتية المنتج بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية، لتكون الاستجابة النفسية والتفاعل العاطفي عند المبدع، وبالمقابل إذعان المتلقي وتأثره طواعية بالعمل الأدبي، مؤشراً وملمحاً على جودة العمل الأدبي ونجاحه.

الهوامـــش

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة محمد الوالي ومبارك حنوز: ط. 1: دار توبقال للنشر: الدار البيضاء: سنة: 1988م ص: 20.

(2) ينظر: تودوروف، نقد النقد، ترجمة الدكتور سامي سويدان: طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: سنة: 1986م: ص: 32.

(3) روبرت هولب: نظرية التلقي: ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة: ط 1: سنة: 1994 م: ص: 71.

(4) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (إلى القرن الرابع الهجري): ط . 1: دار الكتب العلمية: بيروت:سنة:1985م: ص: 120.

(5) جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ط .3: المركز الثقافي العربي: المغرب : سنة: 1992م : ص: 119.

(6) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: دار النهضة العربية: بيروت: لبنان: سنة: 1984 م: ص: 78.

(7) مصطفى السعدني: العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر: منشأة المعارف: الإسكندرية: مصر: سنة: 1990م: ص:129.

(8) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، إجراءاته: ط . 1: دار الشروق: القاهرة: بيروت: سنة: 1998م: ص: 85.

(9) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ترجمة انطوان أبو زيد: ط .1: منشورات عويدات: بيروت: سنة: 1988م: ص: 15.

(10) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى: ط .1: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: 1997م: ص: 111.

(11) ناصف اليازجي: العَرْفُ الطَّيِّبُ في شرح ديوان أبي الطيب: لناصف اليازجي دار صادر : بيروت: (د.ت.): ج/2: ص: 330.

(12) قدامة بن جعفر: نقد النثر: تحقيق عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية: بيروت: لبنان: سنة: 1995م: ص: 77.

(13) ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزين: المكتبة العصرية: صيدا:سنة: 1953م: ج/ 2:ص:113.

(14) ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 116.

(15) عبدالكريم النهشلي: اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله، تقديم وتحقيق الدكتور منجي الكعبي: الدار العربية للكتاب: ليبيا، تونس: سنة: 1977م: ص: 24. وينظر: ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1969م: ص: 164. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.): ص: 268. وبناء على هذا الاهتمام بالشعور كان تعريف النقد الحديث للشاعر يقول جون سيتوارت ملْ «إنَّ الشاعر لا يسمى شاعراً لأن له أفكاراً خاصة، بل لأنَّ تتابع أفكاره خاضع لاتجاه عواطفه». إحسان عباس: فن الشعر: ط .1 : دار الشروق للنشر والتوزيع: عمان: الأردن: سنة: 1996م: ص: 129. وقد اعتبر العقاد أنَّ « الشعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات». عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب: منشورات المكتبة العصرية: بيروت: سنة: 1979م: ص: 179.

(16) أدونيس: زمن الشعر: ط .2: دار العودة:، بيروت: سنة: 1978م: ص: 284.

(17) عبدالحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: دار المعرفة: القاهرة: ط .2: سنة:1996م: ص: 110. وقد عرّف النقد الحديث التجربة الشعرية بأنها « الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينمُّ عن عميق شعوره وإحساسه». محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ط .1: دار العودة: بيروت: لبنان: سنة: 1982م: ص: 383.

(18) هيغل: فن الشعر: ترجمة جورج طرابيشي: ط .1: دار الطليعة للطابعة والنشر: بيروت: سنة: 1981م: ص: 12. وينظر: رينيه ويليك: واوستن وارين: نظرية الأدب: تر. محيي الدين صبحي: ط.2: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت:سنة: 1981م: ص: 271.

(19) ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 120.

(20) ابنُ رَشِيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 120.

(21) ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت: ص: 91. وأبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، 1986م: ص: 131.

(22) ابنُ رَشِيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط .5 ،دار الجيل، بيروت، 1981م: ج/1: ص:120.

(23) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3،دار الغرب الإسلامي، بيروت،1986م:ص:11.

(24) نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، حتى آخر القرن الثالث الهجري: ط. 4: دار الفكر: مكتبة الخانجي: سنة:1970م:ص: 105

(25) ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 95.

(26) يقول ابن رشيق « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية». المصدر نفسه : ج/1: ص: 119.

(27) محمد عبد العظيم: ط . 1: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت: لبنان: سنة: 1994م: ص: 176.

(28) س. داي لويس « c. day Lewis»: طبيعة الصورة الشعرية: بضميمة: مجموعة من النقاد الغربيين: اللغة الفنية: تعريب وتقديم: الدكتور عبد الله محمد حسن دار المعارف: القاهرة: سنة: 1985م.: ص: 49.

(29) هي جليلة بنت مرة بن ذهل بن شيبان، أخت جساس قاتل زوجها كليب بن ربيعة، شاعرة فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهلية، رحلت إلى بيت أخيها بعد قتله لزوجها وبقيت به حتى بعد مقتل جساس. وقد وردت قصيدتها في عدة مصادر مع اختلاف بين الجميع في بعض ألفاظ، وفي عدد الأبيات وترتيبها . ينظر: أبو علي القالي: كتاب الأمالي/ ذيل الأمالي: تحقيق صلاح بن فتحي هلل، وسيد بن عباس الجليمي: ط . 1: المكتبة العصرية: صيدا: بيروت: سنة: 2001م: ص: 822. والأصفهاني: الأغاني: تحقيق سمير جابر: ط . 2: دار الفكر: بيروت: (د.ت.): ج/5: ص: 67/68. وابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 153 -154.

(30) ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/2: ص: 153.

(31) إحسان عباس: فن الشعر: ص: 35.

(32) المرزباني: الموشح: تحقيق علي محمد البجاوي: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر: سنة: 1965م: ص: 564.

(33) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون،دار الجيل، بيروت، د.ت: ج/2: ص: 320.

(34) الأصفهاني: الأغاني: ج/8: ص: 47.

(35) ينظر: نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي: ص: 287. و طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ط . 1: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: سنة: 1996م: ص: 130.

(36) حسان بن ثابت: الديوان حسان بن ثابت، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: سنة: 1978م: ص: 169

(37) البحتري: الديوان: دار صادر: بيروت (د.ت): ص: ج/1: ص: 234. عبد القاهر الجرجاني:

أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمود محمد شاكر: ط . 1: مطبعة المدني، بالقاهرة: دار المدني: جدة :سنة 1991م: 270.

(38) ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 25. يرى قدامة بن جعفر يرى جود الشعر وغايته لا تعني صدقة ونزاهه خُلق صاحبه؛ لأن الشعر عنده « إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون معتقد لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوَجْد، بحيث لم ينكروه وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر» نقد الشعر: ص: 138. كما أن « ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءتُه في ذاته» نفسه : ص: 66.

(39) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: –143 144.

(40) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: ترجمة محمد برّادة: ط 1: دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت: والشركة المغربية للناشرين المتحدين: الرباط: المغرب: سنة: 1980 م: ص: 57.

(41) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 11.

(42) أدونيس: الشعرية العربية: ط . 3: دار الآداب: بيروت: سنة: 2000 م: ص: 58.

(43) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ترجمة الدكتور حميد لحمداني: ط . 1: منشورات دراسات سال: الدار البيضاء: سنة: 1993 م: ص: 83. كما ينظر: محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي: ص: 32. وهند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب: دار الرشيد للنشر: العراق: سنة: 1981م: ص: 191. ومحمد مندور: النقد المنهجي: دار نهضة مصر للطبع والنشر: (د. ت.):ص: 72/ 73.

(44) ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: تر. محمد الولي ومحمد العمري: ط. 1: دار توبقال للنشر: المغرب:سنة: 1986م: ص: 103.

(45) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1963م: ص: 220.

(46) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ط . 2: منشورات عيون: الدار البيضاء: سنة: 1987م: ص: 4.

(47) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ص: 14.

(48) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية: ص: 15.

(49) ابنُ رَشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 104.

(50) ابنُ رَشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 204.

(51) وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ترجمة صلاح أحمد إبراهيم: دار صادر: بيروت: سنة: 1960م:ص: 44.

(52) ينظر: ابن سينا: الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966م: ص: 24 .

(53) عبدالحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص: 107. رأت ألفت الروبي أن « اللذة التي يحققها الشعر تتأتى من اعتماده على المحاكاة» إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد): ط . 1: دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت: 1981م: ص: 130.

(54) أ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر: ص: 254.

(55) أبو تمام: الديوان : ضبطه وشرحه الأديب شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت: ص: 489. والخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام ، ط1 دار الفكر العربي، بيروت– لبنان، 2001: ج/2: ص: 548. حَرُ الوجه: ما بدا منه وظهر.

(56) محمد عبد المطلب: كتاب الشعر: ط . 1: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان: سنة: 2002م: ص: 25 .

(57) هانس روبيرت ياوس: الانتاج والتلقي، أسطورة الأخوين العدوّين: ترجمة رشيد بنحدو: مجلة نوافذ: العدد الخامس عشر: المملكة العربية السعودية: ذو الحجة 1421 هـ / مارس 2001م ص: 46.

* * *